



LA RÉCEPTION

Jacques CHEYRONNAUD / Marie CUSSON / Emmanuel ETHIS
Claudie GAGNÉ / Jean-Claude PASSERON / Emmanuel PEDLER
Fernand ROY / Josias SEMUJANGA / Nicolas XANTHOS

HORS DOSSIER

Anne BEYAERT / Jean FISETTE / Fernand ROY

ICONOGRAPHIE

Rober RACINE

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur-adjoint : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Secrétaire à l'administration : Maude Dumont-Gauthier. Responsables du présent numéro : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.

Page couverture : Rober Racine, **Dessin d'une Page-Miroir**, n° 10, 1994 (44,6 x 35cm).

Dos de couverture : **Page-Miroir : vide-tourie / 2091 / vieillard** (33 x 33cm). Photos : Richard-Max Tremblay.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marty LAFOREST, Université du Québec à Trois-Rivières
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Christine ROSS, Université McGill
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE)

(VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)

INDIVIDUEL

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)

États-Unis : 34\$

Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$

États-Unis : 44\$

Autres pays : 49\$

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

VENTE AU NUMÉRO

(VERSION IMPRIMÉE)

INDIVIDUELLE

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)

États-Unis : 13,25\$

Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INSTITUTIONNELLE

Canada : 15\$

États-Unis : 17\$

Autres pays : 19\$

(VERSION Internet)

INDIVIDUELLE

Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)

États-Unis : 8\$

Autres pays : 8\$

INSTITUTIONNELLE

Canada : 10\$

États-Unis : 10\$

Autres pays : 10\$

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Rimouski
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa
Lorraine VERNER, Université du Québec à Chicoutimi

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – *l'Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie La Renaissance.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

LA RÉCEPTION

LA RÉCEPTION LITTÉRAIRE

Présentation / *Josias Semujanga* 5

LA LECTURE EST-ELLE UN DIALOGUE ? / *Marie Cusson* 7

DE DIALOGUES ET DE PARADOXES / *Claudie Gagné* 15

LA RÉCEPTION IMMÉDIATE DES *DEMI-CIVILISÉS* DE J.-C. HARVEY.
Éléments de sociosémiotique du discours critique / *Josias Semujanga* 23

LA LECTURE LITTÉRAIRE COMME PARCOURS DANS L'AIRE DU DIRE :
prolégomènes à une sémiotique de la réception / *Nicolas Xanthos* 35

MARIE CALUMET DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE.
Pour une sémiotique de l'histoire littéraire / *Fernand Roy* 45

ROBER RACINE.
Une présentation de *Jean-Pierre Vidal* 57

LA RÉCEPTION VISUELLE ET DISCURSIVE

Présentation / *Emmanuel Pedler* 65

LE CINÉMA ET L'EMPREINTE DU TEMPS.
L'œuvre filmique au crible de la réception spectatorielle / *Emmanuel Ethis* 67

« SACRÉ À PLAISANTERIE ».
Référence religieuse et disponibilité culturelle / *Jacques Cheyronnaud* 77

LE TEMPS DONNÉ AU REGARD.
Enquête sur la réception de la peinture / *Jean-Claude Passeron* et *Emmanuel Pedler* 93

Hors dossier

UN HJELMSLÉVIEN EN VISITE CHEZ UN PEIRCÉEN / *Jean Fisette* et *Fernand Roy* 118

PLASTICITÉ ET SIGNIFICATION : le cas d'Eugène Leroy / *Anne Beyaert* 125

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 132

NOTICES BIOGRAPHIQUES 134

La réception littéraire

Une présentation de Josias Semujanga

Le terme – *Rezeptionästhetic* – auquel est associée la théorie de la réception, et utilisé par Hans Robert Jauss et l'École de Constance, évoque deux phénomènes sémiotiques corrélés : la lecture et la notion de *valeur* des textes dits littéraires. Par ailleurs, c'est parce qu'elle privilégie le rôle du sujet lecteur dans la compréhension des œuvres, tout en insistant sur la variabilité de la notion même de *valeur* littéraire ou artistique, que la théorie de la réception semble concilier les deux grandes tendances opposées de la critique littéraire : la sociologie de la littérature et les méthodes structurales. Si la sociologie de la littérature montre efficacement l'importance que prennent les lecteurs, leurs valeurs, leurs goûts et leurs attentes dans la réception des œuvres, elle explique difficilement le succès durable ou retardé de telle ou telle œuvre. De même, les méthodes structuralistes visent la construction d'une *Science du Texte*, alors qu'un consensus semble aujourd'hui acquis sur le fait que la *valeur* littéraire des textes ne saurait se construire uniquement sur des artefacts abstraits. Au cours des années soixante-dix, la théorie de la réception, qui est une herméneutique mettant l'accent sur le sujet de l'interprétation, s'est donc développée comme un *entre-deux* des positions structuralistes et de la sociologie de la littérature. Elle a créé le concept d'« horizon d'attente » pour expliquer la variation de *valorisation* d'une œuvre au cours de son parcours dans l'histoire littéraire. Cet horizon d'attente d'un public de lecteurs est constitué par l'expérience préalable qu'il a du genre dont une œuvre relève, et par la hiérarchie des valeurs esthétiques d'une époque donnée. Cette « opinion publique littéraire », qui est *lisible* dans le texte même de l'œuvre, fait implicitement référence à un *déjà-là* littéraire et social : des textes déjà connus et des habitudes de lecture largement partagées. Cependant, l'objet n'est pas tant les pratiques individuelles de lecteurs isolés qu'une expérience esthétique commune. De ce fait, cet horizon d'attente fonctionne comme un sujet de la culture littéraire en tant que schéma que convoque nécessairement tout acte de lecture individuel.

Aussi, chacun, à sa façon, les auteurs de cette partie du numéro de *Protée* tentent-ils de recentrer le débat sur la théorie de la réception et d'en souligner l'actualité. Et si tous visent à construire des significations qui se nichent dans les textes, chacun cherche également à constituer un savoir plus adéquat pour interpréter les différents modes de relations qui unissent les œuvres au monde et aux lecteurs.

Marie Cusson part de la critique faite par Ricœur du concept de *dialogue* comme catégorie utilisée couramment pour caractériser la lecture ou la compréhension textuelle dans le domaine des études sur la réception. Après avoir souligné les risques que l'on court à vouloir décrire l'interprétation des textes en termes de conversation, elle montre comment le *dialogue* peut caractériser la lecture ou la compréhension textuelle sans devoir convoquer nécessairement une métaphysique de l'interaction auteur/lecteur, comme le font certains théoriciens de la théorie de la réception, comme Jauss, Iser ou Bakhtine.

Dans le même ordre d'idées, Claudie Gagné aborde la question de l'interprétation de l'objet esthétique à partir des notions de langage et de sujet. Son approche de l'interprétation s'inspire de quelques philosophes contemporains, dont les travaux herméneutiques de Gadamer, ceux de Wittgenstein sur les limites de l'interprétation par le langage ainsi que des études que Jauss a consacrées à l'interprétation littéraire, sans

oublier évidemment les analyses de Ducrot sur la théorie de l'énonciation. En insistant sur les paradoxes du sujet interprétant l'objet par le langage, paradoxes évidents dans la mesure où le sujet lui-même se constitue dans le langage, Gagné en vient finalement à cette idée intéressante, exprimée également par Fernand Roy, que toute interprétation de l'objet esthétique participe d'une certaine conception du langage artistique ou littéraire.

Nicolas Xanthos cherche à explorer les points de convergence entre la théorie de la réception et la sémiotique. En partant des concepts de paradigme chez Kuhn et de jeu du langage chez Wittgenstein, il pose l'hypothèse que les pratiques sémiotiques, qui véhiculent des manières de voir implicites, ouvrent et délimitent un espace de discours et d'action. En alliant les différents concepts de la philosophie du langage et de la sémiotique peircienne, l'auteur vise la construction d'un cadre heuristique pour l'étude de la réception.

De mon côté, je propose, à partir de la réception immédiate des *Demi-civilisés*, la construction d'un algorithme narratif et discursif pour le discours critique. De nature sociosémiotique, celui-ci s'articule autour de deux isotopies fondamentales et solidaires. Liée aux figures à connotation littéraire (genres, motifs, thèmes, formes, etc.), l'isotopie *littéraire* a pour fonction de rattacher le discours critique à un lieu appelé « littérature ». Elle est également liée à l'isotopie *référentialiste* et *idéologique* qui articule le discours critique à un ancrage historique et géographique. Ces deux isotopies fonctionnent comme des indices qui opposent la critique littéraire à d'autres types de critique (historique, sociologique) et construisent en synchronie la notion de *valeur* esthétique des textes pour une société et une époque données.

Fernand Roy soulève la sempiternelle et intéressante question du rôle indéniable de l'institution littéraire dans la détermination de la *valeur* littéraire des textes. Après une remise en question de la définition un peu tautologique de *valeur* littéraire des textes par la sociologie : – « est littéraire ce que l'on désigne comme littéraire », une « œuvre est littéraire parce qu'elle a été déclarée littéraire » –, l'auteur propose, à partir des relectures d'un roman – *Marie Calumet* –, une sémiotique de l'histoire littéraire. Et pour cela, il envisage de faire de l'histoire de *l'écriture* la condition primordiale de la mise en place éventuelle du projet *scientifique* de l'histoire littéraire. Il demeure donc attaché à la construction d'un objet théorique autonome, faisant abstraction du sujet et du monde pour constituer comme entité *l'écriture*.

Sans une visée totalisante de la signification, en considérant seulement le texte comme une mise en représentation des choses du monde, de la société et de la pensée, les auteurs de cette partie du numéro soulignent l'importance prise par les questions de type épistémologique dans le débat sur la réception et le retour dans ce débat de la notion d'esthétique et du caractère relativiste de celle-ci.

LECTURE DIALOGUE

LA LECTURE EST-ELLE UN DIALOGUE?

MARIE CUSSON

Je dis: il fait nuit; le jour se lève, mais le dit de mon dire demeure. C'est pourquoi il peut être inscrit. Mais la littérature, au sens étymologique du mot, exploite indéfiniment cette faille et crée une situation toute différente de celle de la compréhension dialoguée. (Ricœur, 1986: 166)

Tout d'abord, précisons ceci: lire, c'est comprendre. Celui qui ne comprend pas ne lit pas. (Gadamer, cité dans Dutt, 1998: 94)

Le concept de dialogue est utilisé de façon courante pour caractériser la lecture ou la compréhension textuelle dans le champ des études sur la *réception*¹. Mais s'agit-il d'un terme vraiment approprié pour désigner cette activité? La question se pose car, dans le domaine de la pensée herméneutique et phénoménologique – là où la compréhension dialogique fut d'abord théorisée avant de trouver ses prolongements dans l'esthétique de la réception élaborée par H.R. Jauss et W. Iser –, la justesse de l'expression est remise en cause. À l'encontre de ce que soutiennent des penseurs comme Hans-Georg Gadamer ou Mikhaïl Bakhtine, Paul Ricœur estime que le texte «transcende» la situation *dialogale*. «La conversation, dit Ricœur, c'est-à-dire finalement la relation dialogale, est contenue dans les bornes d'un vis-à-vis qui est un face-à-face». Or il n'y a pas d'échange de cette sorte entre écrivain et lecteur (Ricœur, 1986: 47). Bien qu'elle soit un défi critique, l'opinion de Ricœur doit être considérée si l'on veut garder le dialogue au rang des concepts théoriques contemporains en sciences humaines.

Dans les lignes qui suivent il sera donc d'abord brièvement question de la position de Ricœur. En guise de réponse à cette critique, nous proposerons un rappel des conceptions gadamérienne et bakhtinienne de la compréhension dialoguée. Gadamer et Bakhtine offrent un élément de réponse à la position de Ricœur car ils définissent tous deux le concept de compréhension dialogique en opposition à l'idée de reproduction de la situation originelle que vise justement la critique du dialogue de Ricœur. Cet exposé sera suivi d'une courte étude comparative des positions de chacun. Nous verrons alors que, dans une certaine

mesure, Bakhtine offre une réponse plus satisfaisante, à notre point de vue, que celle de Gadamer. De fait, à l'instar de Ricœur mais à l'encontre de Gadamer, Bakhtine préserve dans sa définition de la compréhension dialogique un moment d'objectivité linguistique. De plus, à l'exemple de Ricœur, mais à l'encontre de Gadamer, Bakhtine s'intéresse davantage à l'interaction conflictuelle des voix entre elles qu'à l'accord qui sous-tend cette interaction dans la compréhension.

RICŒUR ET LA CRITIQUE DU DIALOGUE COMME CATÉGORIE DE L'HERMÉNEUTIQUE ROMANTIQUE

La critique de Ricœur vise le dialogue comme catégorie de l'herméneutique romantique. Dans la tradition romantique, le dialogue, qui sert de modèle pour l'opération herméneutique appliquée au texte, lie le sort de la compréhension à la notion psychologique de transfert dans une vie psychique étrangère. Selon Wilhelm Dilthey, par exemple, la compréhension de l'écriture humaine est synonyme de reconstruction objective de l'expérience interne d'autrui² : elle est ce « processus par lequel nous connaissons un "intérieur", à l'aide de signes perçus de l'extérieur par nos sens » (Dilthey, 1947 : 320). Ce qui assure un degré contrôlable d'objectivité est le fait que « la manifestation vitale [soit] fixée et que nous [puissions] toujours nous y rapporter » (*ibid.*, p. 321). De plus, l'interprète peut se transposer en autrui et créer une situation semblable au va-et-vient d'un dialogue réel entre interlocuteurs parce que c'est le même esprit humain qui s'adresse à l'interprète (et non pas un objet de la nature).

Selon Ricœur, rien n'a fait plus de tort à la théorie de l'interprétation que cette identification, centrale chez Dilthey, entre compréhension et compréhension d'autrui. Ainsi conçue, la compréhension avait pour visée dernière non pas ce que dit le texte, mais celui qui s'y exprime (Ricœur, 1986 : 86). Or, ce « qui est à comprendre dans un récit, ce n'est pas d'abord celui qui parle derrière le texte, mais ce dont il est parlé, *la chose du texte* » (*ibid.*, p. 168). L'écriture n'est pas l'expression figée d'une vie psychique. L'écriture fixe la

signification de l'événement, c'est-à-dire un contenu qui possède, en propre, ses codes et ses lois, et non l'événement en tant qu'événement (*ibid.*, p. 185). La première condition de toute inscription, c'est la faille qui se creuse entre le dit et le dire. « Je dis : il fait nuit ; le jour se lève, mais le dit de mon dire demeure. C'est pourquoi il peut être inscrit ». Au sens étymologique du terme, « la littérature exploite cette faille et crée une situation toute différente de celle de la compréhension dialoguée » (*ibid.*, p. 166). Avec l'écrit, pour dire les choses autrement « les conditions de l'interprétation directe par le jeu de la question et de la réponse, donc par le dialogue, ne sont plus remplies ». La lecture n'étant plus simple écoute, des techniques spécifiques, telles que l'explication structurale, sont alors « requises pour élever au discours la chaîne des signes écrits et discerner le message à travers les codifications superposées propres à l'effectuation du discours comme texte » (*ibid.*, p. 77). L'analyse structurale constitue un détournement possible parce qu'elle procède de la suspension de la référence ostensive et ne s'arrête qu'à la dimension langagière du discours (*ibid.*, p. 166)³. Si l'explication est nécessaire pour rendre compte de la structure interne du texte, elle n'est pas une fin en soi, et demeure au service d'une meilleure compréhension (*ibid.*, p. 22). Dialectiquement liée à la compréhension, l'objectivation ou l'explication structurale du texte ouvre sur un mode sophistiqué d'appropriation grâce auquel le sujet se comprend mieux (*ibid.*, p. 152)⁴. C'est cette dialectique entre compréhension et explication (et non pas le rapport dialogal) qui définit le « paradigme propre » (*ibid.*, p. 199) de la lecture ou de l'interprétation pour Ricœur.

GADAMER ET LA COMPRÉHENSION DIALOGIQUE

À l'exemple de Ricœur, Gadamer s'éloigne du projet de l'herméneutique romantique qui consiste à fonder dans la reconstruction des intentions de l'auteur la spécificité du mode de connaissance des sciences humaines. Contrairement à Ricœur toutefois, le dialogue réel demeure pour Gadamer le modèle le plus approprié pour définir la

compréhension herméneutique. Cependant, ce n'est pas « la réciprocité de la communication » entre deux consciences qui intéresse Gadamer dans le dialogue, mais, principalement, l'entente ou l'accent mis sur le contenu des pensées. Pour qu'il y ait véritablement dialogue, dit Gadamer,

[...] nous devons réagir à ce que dit l'autre, nous devons faire droit à ses points de vue, en un mot, se mettre à sa place au sens où l'on veut comprendre non pas l'autre comme individualité, mais ce qu'il dit.

Ce qu'il importe de saisir en situation de dialogue, « c'est le droit de cela même que [l'autre] pense, de sorte que nous puissions nous mettre d'accord sur la chose même ». Dès lors que nous voyons dans l'autre l'individualité, nous cessons d'être à l'écoute de ce qu'il dit (Gadamer, 1996 : 407).

L'accord dans le dialogue n'implique pas que l'un des interlocuteurs impose ses vues à l'autre ou se contente de souscrire aux vues de l'autre. Les participants doivent parvenir à un « langage commun et à l'expression d'une décision commune » en pesant « les raisons de l'autre, tout en maintenant les siennes propres » (*ibid.*, p. 408-409). Ainsi,

[...] ce qui se dégage en sa vérité, c'est le logos qui n'est ni le mien ni le tien, et dépasse donc l'opinion subjective des interlocuteurs, à tel point que celui qui est en dialogue reste toujours celui qui ne sait pas. (Ibid., p. 391)

Le modèle de l'entente dans le dialogue fournit à la compréhension herméneutique un tout autre arrière-plan que celui à partir duquel s'élaborait la compréhension romantique. Alors que pour l'herméneutique romantique la mécompréhension est toujours première (*ibid.*, p. 198), l'herméneutique philosophique part du principe selon lequel comprendre veut d'abord dire se comprendre mutuellement⁵. Nous sommes en accord avec la chose du texte qui s'adresse à nous en ce sens « que nous en faisons toujours partie et qu'elle nous oriente » (Warnke, 1991 : 137). La compréhension procède de la « possession commune de préjugés fondamentaux et porteurs ». En d'autres termes,

[...] quiconque veut comprendre a un lien à la chose qui s'exprime grâce à la transmission, et [...] relaie spontanément ou de propos délibéré la tradition à partir de laquelle la transmission prend la parole. (Gadamer, 1996 : 317)

Tout comme le dialogue réel où la recherche d'entente présuppose de la part de chaque participant un effort délibéré pour saisir le point de vue d'autrui, le lien à la chose, dans la compréhension textuelle, n'est pas celui d'un accord qui va de soi. Il existe « une polarité entre familiarité et étrangeté » qui caractérise la chose dite (*ibid.*, p. 317)⁶. Ce qui est requis pour que le texte lui-même vienne à parler, c'est d'être ouvert à l'altérité du texte. S'ouvrir à l'altérité de ce qui est autre ne signifie pas que nous devons chercher à supprimer l'ensemble de nos préjugés, mais que nous interrogeons nos propres préconceptions à partir de ce que livre la compréhension de ce qui est donné pour que puissent se faire valoir les préjugés les plus féconds. Il n'y a d'autre objectivité, dit Gadamer, « que celle de la confirmation qu'une pré-opinion peut recevoir au cours de son élaboration » (*ibid.*, p. 288). Ce processus est plus efficace si l'on se rend compte que l'on est toujours prévenu⁷. De fait, le texte se présentera plus facilement en son altérité si l'on reconnaît ses propres limites⁸, car la conscience de notre ignorance est « une ouverture à la vérité possible d'autres points de vue » (Warnke, 1991 : 130). L'accord ne signifie pas non plus que nous devons souscrire entièrement à ce que dit le texte. D'abord, lorsque nous recherchons la vérité que pose la chose à la lumière de nos circonstances historiques, nous la modifions. De plus, chercher la vérité que pose le texte présuppose toujours la recherche dans le point de vue d'autrui d'une vérité pour soi-même. On ne saurait, en effet, s'« ouvrir à l'exigence supérieure d'un texte », si celui-ci n'agissait pas, préalablement, comme un appel (Gadamer, 1996 : 333) ou comme une question. Comprendre un texte, c'est d'abord comprendre la question à laquelle le texte apporte réponse (*ibid.*, p. 393). À l'exemple de la conversation, la recherche de vérité dans la compréhension du texte ne culmine donc pas dans la soumission au point de

vue d'autrui ou dans le savoir objectif de son dit, mais dans l'art de questionner, c'est-à-dire l'art de continuer à questionner. Toute compréhension ou

[t]oute question authentique exige cette ouverture. Faute de quoi, elle n'est au fond qu'une apparence de question, dont le sens n'est pas véritablement celui d'une question.

(Ibid., p. 386)⁹

Enfin, si la compréhension dialogique ne permet pas de réponse définitive, c'est parce qu'à l'instar du dialogue, ce processus a toujours lieu dans le langage, et parler d'une connaissance achevée du langage dans une perspective herméneutique n'a aucun sens. Il n'y a pas d'«énoncé que l'on peut comprendre uniquement à partir du contenu qu'il "présente"», car le mot n'est pas un outil mis à notre disposition. Tout énoncé est motivé (Gadamer, 1982: 50)¹⁰. Le mot n'exprime jamais tout à fait ce que nous sommes ou ce qu'il y a à comprendre, mais s'accomplit lui-même comme un dialogue. Tout dit donne présence «au non-dit auquel [il] se rapporte, en répondant et en faisant signe» (Gadamer, 1996: 483). Pour reprendre les mots de Gadamer, l'entente dans la compréhension «met en jeu une totalité de sens, sans être capable de la dire entièrement» (ibid., p. 483), d'où la nécessité et la possibilité de poursuivre le questionnement et de maintenir la direction vers l'ouvert.

On a vu jusqu'à présent que Gadamer définit la compréhension selon le modèle du dialogue. Sa démarche constitue un élément de réponse à la critique de Ricœur puisque, contrairement à l'herméneutique romantique, la compréhension dialogique herméneutique n'implique pas une reconstruction du sens originel; elle se définit en opposition à celle-ci¹¹. Dans ce qui suit, nous proposons un second élément de réponse à la critique de Ricœur en nous attardant à la définition que propose Bakhtine de la compréhension dialogique.

BAKHTINE ET LA COMPRÉHENSION ACTIVE

Pour Bakhtine, l'étude de la compréhension de la signification dans le champ des sciences humaines fait l'objet d'une double approche: la «compréhension

passive» ou reproductive et la «compréhension responsive active» (Bakhtine, 1984: 275). Une compréhension passive du sens linguistique est une compréhension qui ne fait que doubler le discours, qui vise «tout au plus à reproduire ce qui a déjà été compris». Le locuteur qui en tient compte n'ajoute à ses paroles aucun élément neuf. La compréhension passive laisse le sens dans son contexte et sa perspective propres; elle «n'enrichit en rien la conception» (Bakhtine, 1978: 104). La compréhension reproductive passive, que privilégient la plupart des disciplines linguistiques, reproduit le signe objectivement (ibid., p. 170). Le signe est un élément reproductible du système de la langue parce que, en tant qu'unité linguistique, le signe n'est doté d'aucune voix ou n'est référé à aucune valeur. Il est relié de façon linéaire aux autres signes à l'intérieur même des limites d'un système linguistique (Bakhtine, 1984: 333).

La compréhension de la signification¹² du système de la langue constitue pour Bakhtine une première étape dans le processus global de la compréhension vivante¹³. À ce processus s'ajoute toujours une compréhension responsive active du texte, de l'œuvre ou de la culture en tant qu'énoncé. Contrairement à la compréhension reproductive passive, qui laisse le sens dans son contexte et n'enrichit en rien la conception, l'acte de compréhension responsive «suppose un combat dont l'enjeu réside en une modification et en un enrichissement réciproques». Une compréhension responsive active aborde l'œuvre avec «une vision du monde déjà acquise, à partir d'un point de vue donné. Cette situation, dans une certaine mesure, détermine le jugement, sans pour autant rester inchangée»: la compréhension «est soumise à l'action de l'œuvre qui introduit toujours quelque chose de nouveau» (ibid., p. 362).

L'attitude créative responsive n'est possible qu'entre des énoncés. L'énoncé est une proposition que reçoit un sujet parlant; il est le signe d'une position de sens appartenant à quelqu'un d'autre. Contrairement au signe linguistique qui, tel que conçu par la linguistique, existe hors de la

signification idéologique (culturelle) de la parole vivante, l'énoncé, aussi bien dans la réplique courante que dans la littérature, est investi d'un dessein, d'un vouloir-dire, et c'est ce dessein discursif (cette voix) que nous comprenons activement (*ibid.*, p. 283).

Tout comme Dilthey donc, Bakhtine conçoit la compréhension de l'énoncé comme une activité qui émane du dedans de soi-même face au monde intérieur de l'autre. Toutefois, à l'encontre de Dilthey, pour qui la compréhension du dessein d'autrui correspond à la reproduction de ce dessein, la duplication des intentions de l'auteur, pour Bakhtine, est une construction abstraite de l'esprit, car bien qu'il soit enraciné dans une conscience, l'énoncé ne se laisse jamais dominer par une seule voix. « Le sens se répartit entre les diverses voix » (*ibid.*, p. 323), c'est-à-dire qu'il existe lui-même en rapport dialogique avec d'autres énoncés : « L'œuvre-énoncé est maillon dans la chaîne de l'échange verbal ; semblable à la réplique du dialogue », elle est séparée des autres œuvres-énoncés « par la frontière absolue de l'alternance des sujets parlants », et, dans le même temps, « elle se rattache aux autres œuvres-énoncés : à celles auxquelles elle répond et à celles qui lui répondent » (*ibid.*, p. 282).

L'énoncé, en d'autres termes, s'oriente vers une réponse compréhensive (Bakhtine, 1978 : 104)¹⁴, il sollicite la réplique¹⁵ parce qu'il est lui-même « entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations [et] les définitions d'autrui ». Comprendre le mot d'autrui, se diriger dans l'univers des mots d'autrui et y réagir est une tâche que le mot d'autrui impose à l'homme (Bakhtine, 1984 : 363), car le « mot veut l'audition, la compréhension, la réponse, et il veut, à son tour, répondre à la question, et ainsi *ad infinitum*. Il entre dans un dialogue où le sens n'a pas de fin » (*ibid.*, p. 337). L'acte de compréhension responsive active est ainsi toujours déjà dialogique (*ibid.*, p. 331). L'énoncé sollicite la compréhension responsive, et la compréhension devient questionnement et échange, c'est-à-dire dialogue. La réponse qui ne donne pas naissance à une question nouvelle se détache de la compréhension dialogique et se fait compréhension passive ou reproductive du sens

(*ibid.*, p. 391). Faire acte de compréhension responsive, ce n'est donc pas en reproduire le sens, mais faire partie intégrante des énoncés dans leur dialogicité.

Si la duplication du vécu d'autrui est impossible dans une perspective bakhtinienne, c'est également parce que nous nous situons toujours hors du vécu intérieur de l'autre. L'extériorité n'est pas un obstacle à surmonter pour comprendre l'énoncé d'autrui, elle est indispensable à la compréhension de l'énoncé en tant que tout, car c'est seulement à partir de la position qu'occupe autrui que le sens du mot peut vraiment se révéler dans toute sa profondeur. Cette réflexion sur l'extériorité et la non-reproductivité de l'énoncé d'autrui s'enracine chez Bakhtine dans une étude de la relation entre auteur et héros, qu'il « considère comme un cas particulier de la relation entre deux êtres humains » (*ibid.*, p. 17), et sur laquelle il convient de revenir brièvement pour mieux situer Bakhtine par rapport à Dilthey et à Gadamer.

En gros, la duplication du vécu d'autrui (en soi-même) est impossible parce que le moi se situe dans un « plan différent » du vécu d'autrui. Dans « l'architectonique de l'existence », le moi occupe une position unique, une position qu'il est le seul à occuper et qui le place intérieurement hors d'autrui. Bien qu'il soit unique (le *je-pour-moi-même*), le moi a un besoin absolu d'autrui pour exister, pour prendre forme dans un contexte de valeurs données, car le *je* ne coïncide pas avec lui-même. Du dedans de lui-même, le *je-pour-moi-même* est disséminé et dispersé et n'a aucun moyen de se procurer pour lui-même un achèvement extérieur. La position extérieure dont jouit autrui par rapport à soi lui donne ce privilège de percevoir sa propre image comme un tout (le *je-pour-autrui*).

En d'autres termes, la tension propre à l'exotopie d'autrui me complète jusqu'à faire un tout de ma vie, à la faveur de ce qui m'est inaccessible ou de ce qui transcende ma propre conscience, à savoir ma propre image intérieure et extérieure complète. Du point de vue de ma propre conscience, l'achèvement de ma propre image par autrui (le *je-pour-autrui*) ne coïncide jamais entièrement avec l'image que je me fais de moi-

même (le *pour-moi-même*), de ma propre intériorité et de ma propre extériorité. Ce que nous connaissons de nous-mêmes à travers la vision d'autrui «s'immanentise» (*ibid.*, p. 37) complètement à notre conscience :

Tout ce qui peut assurer un achèvement dans la conscience d'autrui, aussitôt présumé dans la conscience que nous avons de nous-mêmes, perd la faculté d'opérer notre achèvement et ne fait que dilater dans la conscience l'orientation qui lui est propre.
(*Ibid.*, p. 38)

Autrement dit, si l'achèvement que me procure autrui n'exprime pas comme telle l'image que je me fais de ma propre intériorité et de ma propre extériorité, ce n'est qu'à travers les yeux d'autrui que je puis avoir accès à une image complète de moi-même.

Tout comme dans la relation entre deux êtres humains, le concept d'extériorité occupe une place importante dans la discussion sur la compréhension responsive active de l'énoncé (Bakhtine, 1986: 7). Sur l'énoncé, avons-nous dit un peu plus tôt, est apposé le sceau de l'individualité de l'auteur. C'est ce sceau qui crée les frontières intérieures d'un type particulier d'énoncé, à la faveur de laquelle l'œuvre (un peu comme le *je-pour-moi-même*) se sépare (s'extériorise) des autres œuvres-énoncés auxquelles elle est reliée (Bakhtine, 1984: 282). L'énoncé donc, tout comme le *je-pour-moi-même*, a besoin de la réponse d'autrui¹⁶ pour devenir ce qu'il est. C'est seulement à travers un énoncé autre qu'un énoncé étranger se révèle pleinement et profondément (mais pas entièrement, car il y en aura toujours d'autres qui comprendront et verront davantage cet énoncé) (Bakhtine, 1986: 7). C'est alors que l'interprète et l'œuvre ou la culture-énoncé entament une sorte de dialogue, qui surpasse la fermeture et l'unicité du sens particulier: nous soulevons de nouvelles questions, des questions que la culture-énoncé ne s'était pas posées elle-même: nous cherchons des réponses à nos questions¹⁷, et la culture-énoncé étrangère nous répond en nous révélant de nouveaux aspects et de nouvelles profondeurs. Enfin, une telle rencontre dialogique entre l'interprète et l'énoncé ne produit pas une

fusion homogène. Chacun retient sa propre unité et sa totalité ouverte, et s'enrichit mutuellement (*ibid.*, p. 7).

RICŒUR, BAKHTINE ET GADAMER

À l'exemple de la compréhension selon l'herméneutique philosophique, la compréhension responsive active offre des éléments de réponse à la critique de Ricœur envers la catégorie romantique du dialogue. Car tout en étant conçue comme un dialogue, elle exclut l'idée d'une reconstruction du sens originel. Contrairement à Gadamer, cependant, l'«attitude productive» (Gadamer, 1996: 318) n'est pas d'abord synonyme d'entente pour Bakhtine. Dans une perspective bakhtinienne, «la compréhension réciproque est une force capitale qui participe à la formation du discours: elle est active, perçue par le discours comme une résistance ou un soutien» (Bakhtine, 1978: 103). Le dialogue dans la compréhension établit une suite de relations réciproques compliquées avec ce qui est compris, qui peuvent aussi bien prendre la forme d'une objection motivée que d'un acquiescement (*ibid.*, p. 105).

Si, contrairement à Gadamer, Bakhtine n'accorde pas primauté à l'entente, il ne s'oppose pas aux positions de Gadamer qui associe l'entente au rapport ontologique d'appartenance à l'histoire. Tout comme pour Gadamer, la compréhension est toujours historique pour Bakhtine. Celui-ci cherche ainsi plutôt à s'inscrire en faux contre l'esthétique traditionnelle et son modèle, la théorie de la connaissance, qui rejettent le principe exotopique. En opposition à l'esthétique traditionnelle «qui ne peut admettre à ses côtés une unité autre, indépendante d'elle» ou «pour qui toute unité est sa propre unité», Bakhtine enracine ses considérations sur la compréhension dialogique dans une réflexion sur l'événement esthétique qui réside en la rencontre de deux consciences qui, dans le principe, ne fusionnent pas (Bakhtine, 1984: 101-102).

Cependant, en s'intéressant davantage à l'interaction conflictuelle des voix entre elles qu'à l'accord qui sous-tend cette interaction dans la

compréhension, Bakhtine, d'une certaine façon, offre à la critique de Ricœur une réponse plus satisfaisante que celle de Gadamer. Car, tout comme Bakhtine, Ricœur préfère considérer le phénomène herméneutique comme un espace conflictuel¹⁸. De plus, à l'exemple de Ricœur, mais à l'encontre de Gadamer, Bakhtine conçoit la compréhension active comme un ajout à la compréhension passive ou reproductive. Comme on l'a vu un peu plus haut, la compréhension passive de la signification du système de la langue constitue, pour Bakhtine, une première étape dans le processus global de la compréhension vivante à laquelle s'ajoute toujours la compréhension dialogique du texte en tant qu'énoncé.

Ces deux aspects, dit-il, ([la] reconnaissance du reproductible et [la] découverte du non reproductible), doivent fusionner indissolublement dans l'acte vivant de compréhension.

(Ibid., p.362-363)

CONCLUSION

À partir de la critique de Ricœur du dialogue comme catégorie romantique, nous avons d'abord tenté de mettre en relief les risques que l'on courrait à vouloir décrire l'interprétation des textes en termes de conversation. En réponse à cette critique, nous avons tâché de montrer comment le dialogue, dans le champ de la pensée herméneutique et phénoménologique (qui absorbe les domaines plus restreints des théories de la réception), pouvait caractériser la lecture ou la compréhension sans étayer une métaphysique de l'interaction auteur/lecteur. Nous en sommes arrivée à la conclusion que Bakhtine offrait, d'une certaine façon, une réponse plus satisfaisante à la critique de Ricœur que celle de Gadamer parce que ce dernier associait le dialogue dans la compréhension à l'entente. Cela étant dit, il ne faudrait pas qu'une telle conclusion plonge dans l'ombre le fait qu'il puisse y avoir des conflits dans la relation d'entente entre l'horizon du présent de l'interprète et l'horizon du passé. L'entente n'est pas une visée à laquelle doit être asservie la compréhension; elle coïncide avec l'opération de la compréhension qui sous-tend le conflit entre les différentes interprétations¹⁹. Ce qui

« n'est pas une visée, ou l'élaboration d'un instrument au service de l'entente, mais coïncide exactement avec l'opération de la compréhension et de l'entente » (Gadamer, 1996: 410).

NOTES

1. Nous faisons ici principalement référence à l'esthétique de la réception élaborée par Hans Robert Jauss (1988, 1989) et Wolfgang Iser. La position d'Iser à l'égard du dialogue n'est pas aussi claire que celle de Jauss. Tout en disant voir les limitations de ce modèle (1978:166), Iser décrit l'interprétation en termes de conversation: « The different elements of the literary repertoire supply guidelines for the "dialogue" between text and reader » (1978: 80).

2. Pour Dilthey l'homme trouve son expression complète dans le langage et conserve par l'écriture l'expression de cette intériorité (Dilthey, 1947: 321).

3. En fait, pour Ricœur, l'explication structurale constitue la plus remarquable exécution de l'explication. Elle dépouille le texte « de son actualité comme événement de discours et le réduit à l'état de variable d'un système qui n'a pas d'autre existence que celle d'un ensemble solidaire de permissions et d'interdictions » (Ricœur, 1989: 166).

4. « Par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre » (Ricœur, 1989: 33).

5. Pour Friedrich Schleiermacher, par contre, le texte ne fait pas sens d'emblée. Aussi, est-il nécessaire, pour parvenir à une compréhension juste du sens du texte ou de son intentionnalité, d'élaborer certaines techniques d'interprétation (Gadamer, 1996: 198).

6. Seulement, comme le dit Gadamer, il ne faut pas concevoir cette polarité, avec Schleiermacher ou Dilthey, « en termes psychologiques comme l'ampleur qu'abrite le secret de l'individualité, mais en termes vraiment herméneutiques, c'est-à-dire, en référence à une chose dite (ein) » (Gadamer, 1996: 317).

7. C'est le savoir du non-savoir qui s'apparente à celui de Socrate dans la conversation: « L'exemple de Socrate nous enseigne au contraire que ce qui importe c'est de savoir que l'on ne sait pas » (Gadamer, 1996: 389).

8. « Ce n'est qu'en entrant lui-même [le préjugé personnel] dans le jeu qu'il peut apprendre la prétention de l'autre à la vérité, et qui lui donne la possibilité d'y entrer à son tour » (Gadamer, 1996: 321).

9. Gadamer qualifie l'art de questionner, c'est-à-dire « l'art de continuer à questionner, donc l'art de penser », de « dialectique », « parce qu'il est l'art d'avoir un vrai dialogue » (Gadamer, 1996 : 390).
10. Comme le dit également Gadamer : « Language is not an instrumental setup, a tool, that we apply, but the element in which we live and which we can never objectify to the extent that it ceases to surround us. [...] To dwell in language means to be moved in speaking about something and in speaking to someone » (Gadamer, 1981 : 50).
11. On peut dire aussi qu'elle constitue un élément de réponse parce que même si elle ne se développe pas de la même manière, elle converge avec la critique que propose Ricœur de l'herméneutique romantique. Ils sont tous deux d'accord pour ne pas associer, comme le fait Dilthey, la compréhension à la reconstruction des intentions de l'auteur. Cependant, à l'encontre de Ricœur, cette critique ouvre sur une théorie du dialogue pour Gadamer.
12. Pour Bakhtine, la signification désigne « l'aspect proprement sémantique de l'œuvre » (Bakhtine, 1984 : 389).
13. « Chaque unité du discours est perçue sur deux plans : le plan de la reproductibilité de la langue, et le plan de la non-reproductibilité de l'énoncé » (Bakhtine, 1984 : 353).
14. Ou encore, dit Bakhtine, « se constituant dans l'atmosphère du "déjà dit", le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue. Il en est ainsi de tout dialogue vivant » (Bakhtine, 1978 : 103).
15. « La compréhension d'une parole vivante, d'un énoncé vivant s'accompagne toujours d'une *responsivité active* (bien que le degré de cette activité soit variable); toute compréhension est prégnante de réponse et, sous une forme ou sous une autre, la produit obligatoirement : l'auditeur devient le locuteur » (Bakhtine, 1984 : 274).
16. « L'œuvre, tout comme la réplique du dialogue, vise à la réponse de l'autre (des autres), à une compréhension responsive active, et elle le fait sous toutes sortes de formes : elle cherchera à exercer une influence didactique sur le lecteur, à emporter sa conviction, à susciter son appréciation critique, à influencer sur des émules et des continuateurs, etc. L'œuvre prédétermine les positions responsives de l'autre dans les conditions complexes de l'échange verbal d'une sphère culturelle donnée » (Bakhtine, 1984 : 282).
17. « Without one's own question one cannot creatively understand anything other or foreign (but, of course, the questions must be serious and sincere) » (Bakhtine, 1986 : 7).
18. « C'est ce qu'exprime d'ailleurs le titre d'un de mes recueils de conférences – *Le Conflit des interprétations* – , à savoir le fait que le champ herméneutique est un champ essentiellement conflictuel. C'est un des points sur lesquels probablement je suis très éloigné de Gadamer qui fait beaucoup plus confiance à l'*Einverständnis* – une sorte d'accord fondamental – (*Das Gespräch das wir sind...*, dit-il) alors que moi je suis beaucoup plus sensible au caractère conflictuel du champ d'interprétation ; il y a toujours eu plusieurs interprétations et, pour moi, cette pluralité des interprétations est, d'ailleurs, une grande énigme » (Ricœur, 1990 : 19).
19. Les interprètes doivent se forger une langue commune.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, M. [1986] : *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. par V.W. McGee, dirigé par C. Emerson et M. Holquist, Austin, University of Texas Press ;
- [1984] *Esthétique de la création verbale*, trad. par A. Aucouturier, préface de T. Todorov, Paris, Gallimard ;
- [1978] : *Esthétique et théorie du roman*, trad. par D. Olivier, préface de M. Aucouturier, Paris, Gallimard.
- DILTHEY, W. [1947] : *Le Monde de l'esprit*, tome 1, trad. par M. Rémy, Paris, Aubier-Montaigne.
- DUTT, C. [1998] : *Herméneutique, esthétique, philosophie : dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, trad. par D. Ipperciel, Montréal, Fides.
- GADAMER, H.-G. [1996] : *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, éd. intégrale revue et complétée par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Seuil ;
- [1982] : *L'Art de comprendre. Écrits II : Herméneutique et tradition philosophique*, trad. par M. Simon, introd. de P. Fruchon, Paris, Aubier ;
- [1981] : *Reason in the Age of Science*, trad. par F. G. Lawrence, Cambridge (Mass.) et London (England), The MIT Press.
- ISER, W. [1978] : *The Act of Reading : a Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- JAUSS, H.R. [1989] : *Question and Answer : Forms of Dialogic Understanding*, trad. par M. Hays, introd. de M. Hays, Minneapolis, University of Minnesota Press ;
- [1988] : *Pour une herméneutique littéraire*, trad. par M. Jacob, Paris, Gallimard.
- RICŒUR, P. [1990] : *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, sous la dir. de C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Cerf ;
- [1986] : *Du texte à l'action : essais d'herméneutique*, tome II, Paris, Seuil ;
- [1981] : « Hermeneutics and the Critics of Ideology », *Hermeneutics and the Human Sciences : Essays on Language, Action and Interpretation*, trad. par J. B. Thompson, Cambridge et Paris, University Press et Maison des sciences de l'homme ;
- [1976] : *Interpretation Theory : Discourse and the Surplus of Meaning*, Forth Worth, The Texas University Press.
- WARNKE, G. [1991] : *Gadamer. Herméneutique, tradition et raison*, trad. par J. Colson, Bruxelles, De Boeck-Wesmael.

DIALOGUES ET DE DIALOGUES ET DE PARADOXES PARADOXES

CLAUDIE GAGNÉ

Peut-être faudrait-il chercher à édifier quelque chose de l'ordre d'une épistémologie affective qui se donnerait pour objet d'étude l'usage que nous faisons de nos théories dans le travail quotidien et les rapports compliqués, largement irrationnels que nous entretenons avec cet objet mental qu'est la théorie.

J. Hochmann, 1988: 120

Jacques Geninasca, dans une livraison récente de *Protée*, dit vouloir opposer, à une interprétation de spécialiste,

[...] une réflexion herméneutique qui, s'interrogeant sur elle-même, s'efforce d'explicitier les présupposés ou d'imaginer les axiomes qui en assurent la possibilité. Tout faire interprétatif, comme toute lecture d'ailleurs, est tributaire d'une conception du langage, de la signification, du discours et, s'agissant des textes littéraires, de la littérature. (1998: 109)

On ne saurait mieux synthétiser en quelques lignes l'essentiel du programme herméneutique, qu'on reconnaît tant à la prise en charge par l'interprète de son propre regard, qu'au souci de désigner les conceptions spécifiques du langage, de la constitution du sens et du phénomène littéraire employées à l'exercice interprétatif. Ce qui distingue l'herméneutique d'autres modes d'approche du texte a probablement à voir avec la prééminence qu'elle accorde à certains concepts réflexifs, telle l'«historicité» qui consiste à *marquer*, et non à *masquer*, la situation à la fois déterminée et déterminante de l'interprète dans le dialogue qu'il tente d'établir avec l'objet esthétique, prémisse qui disqualifie d'emblée la tendance inverse visant précisément à dénier cette situation particulière de l'interprète pour «faire dépendre l'objectivité d'un effacement complet du sujet interprétant» que Jean Grondin (1993: 177) n'hésite pas à qualifier de «chimère de l'historicisme».

Si je privilégie de développer ce regard pour aborder des œuvres du passé ou du présent, je ne peux pas, dans cette perspective herméneutique, me déliter de ma propre situation historique; il me faudra au contraire l'inclure et la prendre en compte dans un rapport spécifique à l'objet. L'attitude esthétique que semblent

faire valoir Gadamer et H.R. Jauss de l'École de Constance (« attitude » de loin préférée à l'idée de « méthode ») consiste à traiter avec les obscurités particulières de l'objet de langage dans une disposition interprétative dite *interrogative*. Une question est posée à l'objet, qui montre, en même temps que sa volonté de savoir, le lieu d'où est appelé ce savoir de l'autre: la *deixis* du sujet et ses circonstances d'énonciation particulières. Véritable pierre de touche du projet herméneutique, la dialectique de la question et de la réponse cherche à faire émerger la question de l'autre – de l'objet – au gré de la nécessaire mise au jour de la question du sujet qui s'y montre – l'instance énonciatrice –, en ouvrant du même coup un procès de signification où la médiation réciproque de l'objet et du sujet ne connaît pas de trêve, puisque que toute ouverture à l'autre se trouve aussi décroiser quelque rapport à soi, l'herméneutique postulant que

[...] la *compréhension* renferme toujours une part de *compréhension de soi*, un *Sichverstehen*, une « application » à soi. Comprendre c'est « s'y » comprendre à quelque chose. Dans les termes de Gadamer, comprendre veut dire avoir réussi à appliquer un sens à notre situation, avoir trouvé une réponse à nos questions. (Grondin, 1993: 176)

La compréhension, d'après l'acception de Gadamer, en se présentant dans un double aspect transitif et intransitif, accuse le caractère réflexif et donne le branle au mouvement de l'interprétation.

Mais qu'en est-il de l'expérience esthétique et du problème de l'autoréflexivité en littérature? Comment établir une relation entre la « distanciation » prescrite par la forme même du texte autoréflexif – texte « limite » dont la réflexion sur lui-même se traduit souvent sous l'œil du lecteur par une apparente fermeture à l'autre – et l'expérience de lecture, qui peuvent d'emblée paraître inconciliables? Comment conjoindre deux tendances si éloignées l'une de l'autre, l'une procédant d'une mise à l'écart de soi devant la difficulté d'un objet qui tend lui-même à n'afficher que son propre retrait, et l'autre reposant sur la dimension jouissive qui participe de la

rencontre de l'art? Ou, en d'autres termes encore, comment réunir dans la lecture une posture apollinienne – typique des sciences de l'esprit – et une disposition dionysiaque – propice au travail de l'imaginaire, à la créativité, et à l'inventivité formelles – et faire en sorte, si tension irréductible il y a entre les deux attitudes, qu'elle soit au moins productive pour le champ des études littéraires?

Une attention particulière s'attache ici à la dialectique sujet/objet, motivée tant par la préoccupation des œuvres de notre temps que par l'intérêt culturel, formel et esthétique qu'elles revêtent. Et une telle attention conduit à un souci non moins grand du sujet qui se constitue à leur contact – soit par la création ou par la lecture. L'occasion d'acquérir un savoir sur l'objet d'art ne favoriserait-elle pas la compréhension de la fonction que celui-ci exerce sur l'autre, notamment le sujet qu'il *informe*? Le recours à des concepts en chiasmes et autres paradoxismes est le passage obligé d'un propos qui cherche à rompre avec une certaine tradition dualiste héritée de l'idéologie de la modernité, dont il vise précisément à expérimenter la lézarde en laquelle, à un moment ou à un autre, le signe, objet ou sujet, dès lors qu'il est question d'une mise en langage et donc d'une communication à un tiers, peut risquer de se voir basculer en son contraire, et d'épouser le reflet inversé de l'autre. Les modalités de cette altérité, voire de cette « altérisation », restant toujours à dialectiser parce que dynamiques et protéiformes, se présentent comme inépuisables et engageant à tout le moins l'exercice de lecture à les saisir sur le même mode, c'est-à-dire avec la même mobilité, *in situ*.

FRACTURE ET PLURALITÉ DE L'OBJET DE LANGAGE

Si le langage lui-même ne repose pas tout entier sur un fabuleux paradoxe, il procède à tout le moins d'une dialectique: non seulement use-t-on, pour le qualifier, d'une profusion de vocables, tous recelant l'idée d'une « pluralité » en commun dénominateur, mais est-on aussi porté, à l'inverse, à le caractériser par un manque à son origine.

Une kyrielle de paradoxes et de rapports dialectiques sont en mesure de rendre compte des nombreux phénomènes d'interface qui ont marqué la culture et la pensée du siècle et participé des coupures épistémologiques importantes dans les sciences humaines. Savoir, notamment, le langage, que des penseurs comme Roland Barthes nous ont amenés à considérer comme seule réalité, « puisqu'il n'y a rien en dehors du langage, mais qu'en outre ces langues, que nous croyons parler, en fait nous parlent » (Favre, 1990: 203-204). Or, il est convenu, de nos jours, de traiter l'art et la littérature comme actes de discours singuliers. Qu'il suffise seulement de rappeler, à cet effet, la théorie de Ducrot qui a rayé une fois pour toutes la vieille certitude d'un sujet unitaire (certitude déjà émoissée par les travaux de Bakhtine). Ducrot présente en effet l'énoncé comme une « description de l'énonciation en laquelle [se trouve] la caractéristique générale du sens » (1989: 190-191). C'est dire ici que l'énoncé – tout objectif qu'il puisse être – n'aurait de sens que dans la mesure où il surplomberait et *réfléchirait* l'énonciation (lieu d'inscription du sujet). C'est déjà la mise en exergue du caractère paradoxal du langage qui semble contenir en son principe même un dynamisme faisant alterner l'avancée (transitive) vers l'autre et le retour (intransitif) à soi.

Parce que la subjectivité ne se donne jamais, tout comme l'objectivité du reste, son caractère insaisissable invite à ne porter attention qu'à ses modes de représentation et, ainsi, à se replier sur une pragmatique du sujet. (Larochelle, 1995: 34)

L'herméneutique gadamérienne ne fait pas exception non plus à cette conscience du pluriel au cœur du phénomène de la représentation. Gadamer (1996: 401) ne dira-t-il pas que c'est « à partir du dialogue que nous sommes, [que] nous cherchons à nous approcher de l'obscurité du langage » ? L'herméneutique postule un dialogisme et une intersubjectivité inhérents à l'usage de la langue par le sujet et on pourrait par là l'affilier à une certaine conception dialectique de la modernité. Alors qu'un discours postmoderne suppose la pluralité sur fond de chaos à l'origine d'un relativisme et d'un nivellement

étendu à toutes les sphères du discours, l'herméneutique procéderait plutôt de la reconnaissance d'une pluralité, certes, mais assistée d'une instance organisatrice (la conscience?), ces deux tendances (de transcendance dans l'immanence) se rencontrant dans ce que nous pourrions convenir d'appeler, d'après la formule qu'on attribue à Félix Torres, une *métamodernité*.

FRACTURE ET PLURALITÉ DU SUJET

La faiblesse et l'impuissance du sujet moderne à *s'autoriser* lui-même se voient confirmées par des formules définitives qui menacent son pouvoir. Pensons par exemple à celle-ci de Hermann Parret: « le sujet est davantage l'effet de l'énonciation que sa cause » (Martin et Panier, 1993: 22). Toute action humaine ayant dû jusqu'alors s'inféoder au règne de la totale maîtrise des choses par l'esprit, commencent à se creuser, à l'ère du soupçon, une brèche, une faille qui altèrent désormais la belle assurance du *logos*, du *cogito* cartésien et le leurre de parfaite connivence de l'homme et de la nature auxquels des siècles de positivisme avaient voulu faire croire. De tout-puissant qu'il était, de mort qu'on l'a ensuite proclamé, il est là, le sujet contemporain, qui fait retour, mais sous une facture plus modeste. Modestie causée notamment par le récent détachement des origines divines que la modernité lui faisait prendre pour siennes. Un tel sujet accepte d'aller plus loin en lui-même tandis qu'il descend plus profondément dans son environnement extérieur, d'exhiber son imperfection et son incomplétude originaires, prêt à risquer la rencontre et à consentir à de nouvelles formes d'expériences langagières et esthétiques, et plus conscient, désormais, que la formation de son identité passe par un recours à l'autre. Lien à créer, à construire, qui opère dans la plus grande complexité dans l'expérience esthétique, quand on tente de comprendre le sens d'une œuvre qui semble défier tous les points de repère, ici l'objet de contemplation de Francis Jacques:

[...] moins l'autre est capable de me recevoir, plus j'ai besoin de le détruire ou de l'exclure; mais plus je l'exclus, plus je ressens mon vide et mon impuissance propres. Course infinie où jamais

je ne m'atteins. Que je tente de supprimer l'autre pour acquérir la certitude de mon essence propre, je me mets à menacer ma propre identité. (Jacques, 1982: 80)

La question du sujet partageant avec le langage ce même élément d'ambiguïté irréductible, ou *aporétique*, ainsi que l'entendait Hannah Arendt, on voit qu'elle a partie liée avec l'approche allemande de la réception, particulièrement avec celle de l'expérience esthétique où il est question d'un effacement provisoire du sujet pour qu'il puisse se saisir, la « non-identification au phénomène observé n'[étant] pas un choix, mais un destin; une condition de la réflexivité » (Larochelle, 1995: 30). Effacement rendu possible par une dialectique avec l'objet (prosaïquement, *dialogue* ou *dynamisme* avec l'objet). Cette expérience esthétique de « jouissance de soi dans la jouissance de l'autre », concept à forte densité dialectique de H.R. Jauss, convoque l'idée d'une jouissance de soi-même, certes, mais qui n'aurait de narcissique que l'apparence, puisqu'elle s'est prêtée à l'exercice de l'objectivation dans une attitude de dépassement de soi-même et d'ouverture à l'autre (l'objet d'art, le texte littéraire). Ce rapport fait bien voir que plus radicale est l'expérience de l'étrangeté qu'un lecteur fait d'un texte, par exemple, « [...] plus [elle] demande un effort d'adaptation de sa part, et par conséquent plus elle contrôle son attention » (Riffaterre, 1994: 284). L'attitude à privilégier face à l'art et à la fiction ne peut faire autrement que procéder d'une réflexion sur soi, *dénarcissisée*, pourrait-on dire, parce qu'elle aurait part à un libre rapport à l'objet et donc aussi, de ce point de vue, parce qu'elle ne *crystalliserait* pas, demeurant au contraire toujours sujette à de successives transformations. La tendance dialectique suppose aussi, ce qu'on vient juste de voir, le travail en creux de la « négativité » (qui heurte aussi fortement le sens commun et le binarisme occidental). Cette rencontre avec l'objet (l'œuvre, le texte) opère dans la fusion des horizons irréductibles de deux temporalités en jouant de cette historicité dont on ne peut faire abstraction, mais à partir de laquelle l'expérience esthétique devient possible.

OBJET ET SUJET DANS LE LANGAGE

On peut bien sûr toujours croire constituer un sujet plein, mais puisque le sujet se constitue dans le langage, et puisqu'on reconnaît ce même langage inapte à tout exprimer, lui dont on vient pourtant de reconnaître qu'il constitue en quelque sorte le point de départ du sujet, il faut donc dire que le langage produit un sujet lacunaire, en manque de l'autre pour prendre conscience de soi, et que ce n'est qu'au prix d'une relation à l'autre, et donc d'une transitivity nécessaire, qu'est offerte à ce sujet sa propre multiplicité, ou *l'ondoiement multiple de sa personne*, pour utiliser la belle expression de Jean Marcel. Relation à l'autre dont on ne saurait dire avec plus d'exactitude l'exigence de la fonder sur un langage commun :

Tout dialogue présuppose un langage commun, ou mieux: tout dialogue donne naissance à un langage commun. Il y a là, comme disent les Grecs, quelque chose qui a été déposé au milieu (de nous), quelque chose auquel les interlocuteurs ont part, et dont ils s'entretiennent. [...] Ce n'est pas là un processus extérieur, qui se bornerait à ajuster des outils; il n'est absolument pas exact de dire que les interlocuteurs s'adaptent l'un à l'autre; dans le dialogue réussi, ils se soumettent au contraire tous les deux à la vérité de la chose, et cette vérité les unit en une communauté nouvelle. L'explication-entente à laquelle on procède dans le dialogue ne consiste pas à faire tout simplement valoir et triompher son propre point de vue, elle est au contraire la métamorphose qui vise à introduire dans ce qui est commun, et à la faveur de laquelle nul ne reste ce qu'il était.

(Gadamer, 1996: 402)

La rencontre de l'autre appelle la reconnaissance de ses propres limites, notamment de ses limites spatiales, de son propre lieu déictique. Reconnaître les limites de son langage, c'est aussi un peu les repousser au sens où assumer quelque chose de l'ordre du manque revient toujours un peu à un comportement *producteur*.

Il incombe au langage de nommer cette expérience de la négativité du sujet et de faire état de l'appréhension du monde au gré de la conciliation des différents discours qui définissent le *subjectum*. Il est

alors question d'une mise à distance de soi, propice à susciter une expérience dialectique de participation/contemplation, *work in progress* où le sujet prend part au processus de négativité, au sens où un certain savoir sur soi et sur le monde n'est jamais stable ou acquis, mais lui-même provisoire en ce qu'il est toujours soumis à l'événement d'une nouvelle expérience susceptible de modifier, d'altérer cela même qu'il croyait inaliénable. La négativité, dialectique au regard de Gadamer, repose sur une dynamique suggérant un processus où le sujet serait non moins achevable que le sens. Parce que

[f]aire l'expérience d'un objet signifie n'avoir pas, jusqu'à présent, vu les choses correctement et savoir mieux désormais ce qu'il en est. La négativité de l'expérience a donc un sens particulièrement créateur. Loin de se réduire à une illusion que l'on perce à jour et par conséquent à une rectification, elle représente l'acquisition d'un savoir de vaste portée. Ce ne peut donc être d'un objet choisi que l'on fait expérience. Il doit au contraire être tel qu'il permette d'accéder à un savoir meilleur, non seulement de lui-même, mais de ce que l'on pensait savoir auparavant, c'est-à-dire d'un universel. La négation grâce à laquelle l'expérience atteint ce résultat est une négation déterminée. Nous qualifions de dialectique cette forme d'expérience. (Gadamer, 1996: 376)

Cette « métamorphose à la faveur de laquelle nul ne reste ce qu'il était » (*ibid.*, p. 402) fait écho à « la jouissance de soi dans la jouissance de l'autre » de Jaus, en ce qu'il est fait nommément allusion au potentiel de renouvellement que porte en germe toute rencontre véritable, notamment celle avec l'œuvre d'art, potentiel qui *affecte*, travaille et transforme le sujet de la réception.

L'identité du sujet et du monde, du sujet et de son langage, de même que la compétence du langage à traduire le monde, à s'effacer face à lui pour mieux pouvoir en rendre compte, comme manifestations propres de l'idéal de clarté, d'unicité et de précision de cette *épistémè*, demeurent autant d'idéaux qui s'essoufflent. Mais commence à s'imposer de manière de plus en plus urgente, et avec de plus en plus d'acuité, l'idée selon laquelle l'homme doit se

travailler, se moduler, se transformer pour accéder à meilleur statut de sujet dans le monde. S'il est vrai que le langage est la médiation du « je » et du monde, mieux : « un centre où le moi et le monde [...] se présentent dans leur mutuelle solidarité originelle » (*ibid.*, p. 500), c'est qu'on est engagé en permanence dans le travail du cercle herméneutique, travail où toute partie est justiciable d'un certain voisinage de l'autre et où le monde se voit à son tour transformé par ses parties, le langage découvrant alors sa part éthique, porteuse de potentialités heuristiques pour le devenir du sujet dans le monde. Si le sujet et le monde se rencontrent dans le langage, celui-ci ne laisse plus de doute sur sa dimension intersubjective. L'œuvre réfléchissant sur elle-même m'enseigne que mon discours ne peut que subir l'influence de celui de l'autre, et que de m'y colleter peut infléchir mon rapport au monde.

C'est dans cette brèche instaurée par le doute que va précisément s'engager le courant postmoderne, s'activant, se développant et se générant à partir de cet état de doute généralisé, voire érigé en dogme, qui aura finalement donné lieu à une nouvelle rhétorique apparue en même temps qu'on a reconnu avec Lyotard l'hégémonie du langage qui, en dernière analyse, ne fait jamais que revenir et réfléchir sur lui-même. Le langage allait devenir la médiation unique et suprême du sujet postmoderne, se dépouiller d'une transparence et d'une clarté illusoire pour favoriser la reconnaissance de significations plus évanescences, de réalités plus subtiles et sibyllines, collaborer à l'instabilité des configurations du sens, sans cesse soumises à l'aléatoire et au spectre de la contradiction (hantise bien « moderne »), bref allait, par une manière de conscience rigoureuse de l'aléa et de l'arbitraire de tout signe (monde, sujet, objet, langage), évoquer l'inconsistance déterminante d'une nouvelle vision du monde désormais logée à l'enseigne de la fiction, de la déstabilisation des systèmes de sens et de l'exhibition des illusions.

Si certains prétendent que la modernité est bel et bien révolue (la renvoyant à l'esthétique des Lumières, l'*Aufklärung*), d'autres préfèrent la redéfinir en termes

d'un idéal en quelque sorte toujours à atteindre (Alain Touraine, en sociologie, dans *Critique de la modernité*), d'autres encore, sans la rejeter entièrement, en retiendront plutôt certains aspects, afin de la prolonger, au lieu d'en proclamer la fin et, par conséquent, son entrée au temple de la postmodernité. Félix Torres désigne notamment cette modernité revisitée en utilisant le terme de « métamodernité ». *Méta*, tout en supposant un « après », convoque l'idée d'un mouvement dépassant ou englobant l'objet dont il est question, indiquant à la fois une intégration et une mise à distance, une conscience critique de la modernité (une manière d'accommodation au sens de Piaget), au lieu de son rejet radical. Une manière aussi de contourner ce que Larochelle appelle les écueils du « relativisme et de la métaphysique » et de travailler, par conséquent, à la transformation de ce qui est.

En ce qui touche l'objet, on peut tenter de comprendre une postmodernité à travers les différentes formes de représentation, de réflexivité, ou de référence tant dans les discours que dans les différents espaces disciplinaires. Les formes artistiques et littéraires qui réfléchissent sur elles-mêmes ne sont rien d'autre que les parangons de cette culture, de ce *hic et nunc* postmodernes (si l'on se place du point de vue de l'histoire) qui cherchent à s'épuiser sur un plan formel. Il n'est plus rare pour le roman d'accuser, entre autres, son fonctionnement métalinguistique/métatextuel, de passer au crible sa propre matérialité langagière, d'indiquer son inaptitude à décrire le réel ou à représenter le sujet, de méttiser les codes génériques en modulant le rapport de la fiction et du réel par l'autofiction, de procéder à l'immersion de la pensée dans la fiction et de la fiction dans la pensée. Il s'agit d'y aller de constructions et de déconstructions successives et d'autres procédés du même ordre : collage, fragmentation, hybridité, hétérogénéité, délinéarisation, dénarrativisation, pluralité, polysémie, polyphonie, et, tout à la fois, de s'inscrire en faux vis-à-vis d'absolus qui ne tiennent plus, de réfuter toute forme de transcendance, d'invalider les

lois, sans pour autant avoir élu de fondements de substitution pour le sujet. Enfin, cette catégorie particulière de textes littéraires qui, non seulement disent mais montrent l'incertitude de l'énonciation, serait à mettre sur le compte des traits assez typiques d'une esthétique bien postmoderne, voire métamoderne, dont on peut s'étonner que la critique semble, au mieux, disposée à ne constater que la seule existence et non à en analyser aussi les effets sur les lecteurs. L'exercice même qui s'applique à la recension des jeux ou procédés textuels, de mouvements de retour du signe sur lui-même, notamment, pourrait ressortir à quelque type de lecture postmoderne alors qu'en revanche, une disposition à comprendre au plus près ce phénomène paradoxal, à en aborder l'incidence sur le sujet de la réception, pourrait désigner une tendance critique d'allégeance métamoderne à la Félix Torres et dont l'une des plus brillantes applications est peut-être *Qui suis-je et qui es-tu ?* que Gadamer consacre à un recueil de poésies de Paul Celan. Mais encore faut-il, pour atteindre à cette justesse dans son rapport à l'objet, reconnaître (*réflexivement*) que l'on participe soi-même de l'élaboration du sens, dont l'événement est tributaire des efforts requis pour en rendre compte.

[...] C'est ainsi que la conscience qui fait l'expérience s'est retournée [...] c'est-à-dire qu'elle a fait retour [...] à elle-même. Qui fait une expérience a pris conscience de son expérience – il est un homme d'expérience, c'est-à-dire qu'il a acquis un horizon nouveau à l'intérieur duquel quelque chose peut devenir pour lui expérience. (Gadamer, 1996: 376-377)

On pourrait alors repérer trois types de manifestations artistiques issus de tels discours idéologiques et retenir, d'un type moderne, qu'il tendrait à expulser tout ce qui ne se soumet pas d'emblée à sa logique binaire et, partant, au principe du tiers exclu ; d'un deuxième type, disons *postmoderne* dans son acception commune, qu'il compulse, accumule, thésaurise avec ludisme – et parfois avec le goût d'un certain morbide, les objets et les croyances de tous ordres, dans l'indistinction ou l'indifférenciation ; et d'un troisième type, disons *métamoderne*, une certaine

propension à la pause, à l'attitude critique, qui imposerait à l'incessant tournoiement des choses un temps d'arrêt, aménageant une aire de repos, tandis qu'il semblerait mieux disposé à s'imposer à lui-même, c'est-à-dire à son propre regard, une contemplation active des indécidables que tend à forclure le premier, et une prise sur les éléments que la témérité du deuxième aligne, juxtapose, collige, cumule.

À ces trois types de discours (esthétiques, idéologiques), on pourrait corréliser trois attitudes non moins typiques de la critique, calquées sur leur objet. La tendance moderne qui éradique le paradoxe au titre de contradiction, postulant l'objectivité absolue et rejetant toute idée selon laquelle son propre regard pourrait imposer à l'objet sa configuration particulière. La tendance postmoderne qui cite, montre l'aspect ludique et accessoire du paradoxe, souscrivant à la subjectivité pure et tendant à mépriser, par conséquent, une réflexion critique qui participerait nécessairement d'une certaine distanciation (le rejet, voire la honte, de l'intellectuel est encore assez général, notamment chez nous); et l'autre, la métamoderne, qui choisirait délibérément de confronter le paradoxe, qui en prendrait acte, ne postulant l'existence ni d'une objectivité absolue ni d'une subjectivité pure, mais assumant au contraire qu'on se situe toujours un peu sur la ligne de crête qui les sépare, dans la charnière poreuse qui les réunit.

Par son traitement particulier du paradoxe lié à la condition humaine, au langage et à ses productions, la pensée de René Payant pourrait emblématiser avec profit une telle attitude métamoderne lorsque, en 1980, dans une communication sur l'enseignement de l'histoire de l'art, il avait défini le postmoderne comme le point de rencontre de deux discours esthétiques, de deux idéologies, le romantisme et le formalisme (ou modernisme), conservant dans sa définition un peu des deux de sorte qu'il produit, en un seul énoncé lapidaire, une apothéose de sens heurtant la rationalité cartésienne: l'art contemporain devenait, selon sa formule, «une pratique subjective qui réfère à elle-même», c'est-à-dire la pratique d'un sujet qui serait esthétique en

ceci, précisément, qu'elle saurait rendre compte d'une objectivation, ou d'une mise à distance critique. On tendrait alors à reconnaître, dans cette perspective, que toute lecture, toute écriture, tout langage seraient donc, *dans une certaine mesure*, propres et universels (parce que là encore à dialectiser). Tout devenant tributaire de la forme sous laquelle on choisirait d'inscrire ce propre, ce particulier: sur le mode de l'affirmation (c'est-à-dire avec l'assomption du voile que la subjectivité, avec ses préjugés, ses expériences, peut introduire et faire jouer entre soi et l'objet), affirmation consciente, comme dirait Merleau-Ponty, de cette part de «négativité qui réalise la langue en la détruisant». Notre époque montre clairement dans les formes littéraires qu'elle a portées au jour cette «négativité» en acte. Évidemment, le personnel peut encore s'inscrire, malgré lui, sur le mode du déni (c'est-à-dire de l'affirmation réitérée de son refus, qui traduit l'acharnement du langage à se croire absolument clair et univoque). Mais c'est davantage au nom du caractère non définitif du sens et de sa quête infinie de l'expression juste qu'il se laissera saisir.

[...] l'herméneutique peut cependant faire preuve de plus de sympathie vis-à-vis de la thèse derridienne. Car sa conception d'une vérité de participation, son insistance sur l'horizon sans fin du dialogue qui nous encercle témoignent aussi du caractère tragiquement inatteignable d'un sens définitif et chosifié, tel que suggéré par la métaphysique de la présence et l'approche du langage qu'elle commande. Ici encore, il faut invoquer l'idée d'un mot intérieur investissant le travail de la parole. Selon la conviction la plus intime de l'herméneutique, aucun mot ne réussira jamais à épuiser la tension interne de la parole, en termes derridiens, la différence entre le mot prononcé et ce qu'il veut dire. Le signe ou le mot que l'on entend ne doit jamais être pris pour la présence ultime du sens. Il n'est que renvoi, signe vers, l'acte de différer, si l'on veut, à un autre que lui, mais qu'aucune parole ne parviendra jamais à rattraper. Toute notre expérience langagière vit finalement de cette recherche, de la différence qui se creuse entre le mot et sa volonté de sens. À ce titre, l'épreuve de la différence, de l'insatisfaction essentielle de l'ordre des signes, est la plus herméneutique qui soit.

(Grondin, 1993: 221)

Wittgenstein, lui-même philosophe du langage avant la lettre, après avoir mené jusqu'au bout son hypothèse de langage pur et référentiel, a fini par conclure, à l'instar de Gadamer, qu'il demeurerait toujours, dans la réalité contingente du monde, de l'informulable et de l'indéfinissable pour mettre le langage en échec (de même que le sujet qu'il est censé produire). En fin de parcours, on eût pu le dire converti à l'herméneutique, quand il optait pour la désignation, l'assomption par le langage, de cela même qui pouvait risquer d'ébranler l'explication et résister aux tentatives de description. On fait valoir, dans cette perspective, qu'un comportement critique ne s'attachant qu'aux seuls éléments ostensibles d'un objet d'art entraînerait non seulement une fausse compréhension du phénomène esthétique, mais aussi ce que Gadamer appelle «une déformation effective de la connaissance». En fait, pour être scientifique, il faudrait tenir compte de l'objet en tant qu'il est toujours configuré par le langage (cf. notamment Gaston Bachelard dans *La Formation de la pensée scientifique*) et, par conséquent, de l'entité que le langage fait toujours plus ou moins surgir – le sujet.

En outre, dans ses *Leçons et conversations*, Wittgenstein (1971: 155) reconnaît chez l'humain placé dans des situations limites propices à faire vaciller ses compétences langagières une tendance à «donner du front contre les bornes du langage» et assimile à l'éthique la part de résistance du langage qui presse le sujet de «changer son style de pensée» dans l'expérience qu'il fait de sa propre finitude.

Dans un entretien récent, on a demandé à Gadamer ce qu'il tenait pour le plus digne d'être communiqué de son expérience de la vie. Il a répondu: «Je crois que ce qu'il y a de plus digne d'être communiqué, c'est ce qui ne se laisse pas communiquer».

(Grondin, 1993: 184)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. W. [1991]: *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique ».
- ARENDT, H. [1972]: *La Crise de la culture: huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard.
- BACHELARD, G. [1967]: *La Formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- CARDINAL, J. [1998]: « Le même et l'autre. Un nouveau paradigme critique de l'analyse littéraire », *Protée*, vol. 26, n°2 (automne).
- DUCROT, O. [1989]: *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit, coll. « Propositions ».
- FAVRE, R. (dir.) [1990]: *La Littérature française. Histoire et perspectives*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- GADAMER, H.-G. [1996]: *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « L'ordre philosophique »;
- [1987]: *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de Cristaux de souffle de Paul Celan*, Arles, Actes Sud.
- GENINASCA, J. [1998]: « Le discours n'est pas toujours ce que l'on croit », *Protée*, vol. 26, n°1.
- GRONDIN, J. [1993]: *L'Universalité de l'herméneutique*, Paris, P.U.F., coll. « Épiméthée ».
- HOCHMANN, J. [1988]: « Réverie sur les rapports du trompe-l'œil et de l'illusion, du fétiche et de l'objet transitionnel », dans R. Court, *L'Effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Bordas/Dunod, 120.
- JACQUES, F. [1982]: *Différence et Subjectivité*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Analyse de la raison ».
- JAUSS, H. R. [1988]: *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « nrf ».
- LAROCHELLE, G. [1995]: *Philosophie de l'idéologie. Théorie de l'intersubjectivité*, Paris, P.U.F., coll. « L'interrogation philosophique ».
- MARCEL, J. [1996]: *Fractions 1*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Itinéraires/Carnets ».
- MARTIN, F. et L. PANIER [1993]: « Figures et énonciation », *Protée*, vol. 21, n°2.
- MERLEAU-PONTY, M. [1985]: *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais ».
- PAYANT, R. [1987]: *Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, coll. « Vedute ».
- RIFFATERRE, M. [1994]: « L'inscription du sujet », dans G. Molinié et P. Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style?*, Paris, P.U.F., coll. « Linguistique nouvelle ».
- TOURNAINE, A. [1993]: *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.
- WITTGENSTEIN, L. [1971]: *Leçons et conversations. Suivies de Conférence sur l'Éthique*, Paris, Gallimard, coll. « nrf ».

RÉCEPTION IMMÉDIATE

LA RÉCEPTION IMMÉDIATE DES *DEMI-CIVILISÉS* DE J.-C. HARVEY ÉLÉMENTS DE SOCIOSEMIOTIQUE DU DISCOURS CRITIQUE¹

JOSIAS SEMUJANGA

*Un texte ne peut dire quelque chose du monde qu'en inscrivant le
fonctionnement du lieu qui l'a rendu possible, qu'en mettant en jeu dans son
énonciation les problèmes que pose l'inscription sociale de sa propre énonciation.*
Dominique Maingueneau, 1993

1. INTRODUCTION

Quand *Les Demi-civilisés* paraît, en 1934, l'auteur est déjà connu du public, car «son roman, *Marcel Faure*, avait déjà attiré sur lui, en 1922, quelques sermones de la part de la critique et des autorités bien pensantes de l'époque» (Rousseau, 1978: 343). Aussitôt publié, le roman est mis à l'Index dans le diocèse de Québec par le cardinal Jean-Marie Rodrigue Villeneuve, dont le décret de condamnation se trouve dans *La Semaine religieuse*:

[...] le Roman *Les Demi-civilisés*, de Jean-Charles Harvey, tombe sous le canon 1399, 3^e, du Code du Droit canonique. Conséquemment, ce livre est prohibé par le droit commun de l'Église. Nous le déclarons tel et le condamnons aussi de Notre propre autorité archiépiscopale. Il est donc défendu, sous peine de faute grave, de le publier, de le lire, de le garder, de le vendre, de le traduire ou de le communiquer aux autres (Can. 1398, 1). (Rousseau, 1978: 347)

Et l'auteur est invité, comme Galilée, à condamner son œuvre: «Après la déclaration de son Éminence le cardinal Villeneuve, publiée hier, je consens à retirer du marché mon dernier roman *Les Demi-civilisés*, et je prie les libraires et les éditeurs de bien vouloir en tenir compte» (Rousseau, 1978: 347).

Même si le texte du *pronunciamiento* épiscopal ne précise pas les raisons de la condamnation du livre de Harvey, on peut tout de même constater que l'intrigue de ce roman constitue une mise en accusation du clergé, dont le rôle social est très important à cette époque. Certains passages évoquent en effet la connivence de l'Église avec l'élite économique anglaise dans l'appauvrissement du peuple et stigmatisent l'hypocrisie du clergé qui ne remplit pas de façon désintéressée sa mission.

À la sortie du roman, la réaction de la presse a été mitigée. Beaucoup de journalistes n'osent pas contredire l'Église. Ils demeurent silencieux. C'est qu'ils ont beaucoup à perdre dans ce débat très politisé où la liberté d'expression n'existe pas. Et il faudra attendre la réédition du roman, en 1962, pour que la réception positive voie le jour. De renégat qu'il était durant les années trente et quarante, l'auteur devient le précurseur de la modernité culturelle au Québec au cours des années soixante. Certes son roman continue d'être considéré comme une fable mal construite, mais l'histoire de la littérature québécoise associera désormais Jean-Charles Harvey à la figure de la *lumière*, que l'on opposera volontiers à l'*obscurantisme* de l'Église.

Mais dans cette étude, je voudrais me limiter uniquement à la réception immédiate qui, d'ailleurs, s'étend de 1934 à 1939 et dont l'impact ne pourrait être analysé en détail dans les limites d'un article comme celui-ci. En faisant une étude préliminaire de cinq textes publiés entre avril et septembre 1934 dans deux quotidiens montréalais – *Le Canada* et *L'Ordre* –, on peut dégager des paramètres communs à tous les textes de réception critique des *Demi-civilisés*.

De fait, les cinq textes reproduisent la vision d'une culture littéraire basée sur un conflit entre la *mesure* et l'*excès*. Ce qui autorise à dire que le texte critique convoque comme paradigme culturel un sujet classique de la culture française, en tant que possible esthétique actualisable, qui pourrait éventuellement servir dans un contexte différent, en l'occurrence celui qui prévalait dans le Québec des années trente. Pour tous ces textes critiques, le paradigme *classicisme* est suggéré comme figure permettant d'évaluer *Les Demi-civilisés* en fonction des catégories littéraires préexistantes. C'est ce modèle qu'évoque Henri Girard lorsqu'il dit qu'«un homme de chez nous avec mesure et pondération a osé écrire pour tous les yeux et tous les cerveaux» (Girard, 1934: 2). Ailleurs, le roman de Harvey a été critiqué pour son manque de sobriété dans sa «critique sociale juste (mais) intempestive» (Sillet, 1934: 1), pour son «style ample» (Brunet, 1934: 1) et surtout pour son excès dans la

peinture de mœurs. En gros, la critique immédiate des *Demi-civilisés* s'avère beaucoup plus sévère à l'endroit de Harvey romancier qu'à celui de Harvey écrivain. Autant elle s'entend pour dire que l'écriture de Harvey est celle d'un bon littérateur, autant elle reproche à l'auteur des *Demi-civilisés* d'avoir écrit un *mauvais roman*, d'avoir lié son projet d'étude des mœurs à une intrigue inadéquate.

Mais le texte le plus représentatif de cet échantillon est sans conteste celui de Lucien Parizeau (1934). Autant sur le plan de son propos que sur celui de son organisation syntaxique, il illustre les enjeux de la réception immédiate des *Demi-civilisés*. En effet, quand le texte de Lucien Parizeau a été publié, le roman de Harvey venait d'être frappé par l'Index. Et, sans doute, influencés par ce jugement mais aussi un peu dépassés par la nouveauté du roman même, beaucoup de journalistes ont alors reçu l'œuvre très froidement, tout en convenant de la nouveauté de son propos et de la qualité de son écriture. Mais l'évêque de Montréal n'ayant pas suivi celui de Québec, les journalistes montréalais ont eu un peu plus de marge de manœuvre que ceux de Québec.

En comparant les cinq textes critiques, on remarque que celui de Lucien Parizeau circonscrit *mutatis mutandis* l'ensemble des enjeux de la communication littéraire dans le paysage littéraire du Québec des années trente, et notamment les rapports de l'écriture romanesque avec ses propres régulations auto-nomisantes et avec l'idéologie de la morale chrétienne.

Dans le présent article, il s'agira de voir comment le critique Parizeau, en tant que journaliste culturel accrédité, propose des *Demi-civilisés* une lecture qui, tout en niant la valeur immédiate de l'œuvre même, y voit la promesse d'une valeur d'échange sûre. En donnant son avis au sujet du texte romanesque, d'entrée de jeu posé comme problématique, il *reconfigure* les trois actants de la communication littéraire: l'éditeur proposant un texte comme littéraire, le lecteur éventuel et le sujet de la culture en tant qu'interprétant commun entre les deux premiers.

2. RÉCEPTION IMMÉDIATE ET SITUATION LITTÉRAIRE

La situation littéraire désigne ici le parcours narratif d'une œuvre de création esthétique dans l'histoire littéraire d'un corpus institutionnel (littérature québécoise, française, africaine, etc.). Et dans ce schéma narratif, la critique immédiate constitue la phase de la compétence dans cette séquence narrative de la situation littéraire. Pour mieux circonscrire la fonction du discours de la critique immédiate dans la transformation d'un nouveau texte en œuvre intégrée à un corpus institutionnalisé, je me servirai d'outils méthodologiques inspirés du schéma narratif général. Cela reviendra à montrer que la fonction de la critique immédiate, c'est-à-dire la réception positive (ou non) d'un nouveau texte, est de l'ordre d'une acquisition (ou non) de compétence. En reconnaissant à ce nouveau texte une valeur ajoutée (dite littéraire) d'échange au-delà de sa valeur d'usage immédiate, la critique suggère (aux lecteurs) qu'il s'agit d'un texte littérairement valable. Et, de ce fait, la publication d'un texte nouveau se présente comme une manipulation, c'est-à-dire comme l'action d'un destinataire – l'éditeur – sur un éventuel sujet de quête : le texte lui-même. Et dans ce processus de l'énonciation littéraire, l'anti-sujet serait ce qui empêche le nouveau texte d'être reconnu comme littéraire : les valeurs reconnues institutionnellement.

Au début de l'anecdote du roman, avant qu'il ne devienne directeur de revue puis un peu « libertain », le personnage central des *Demi-civilisés* rêve de journalisme et écrit un essai qui est refusé par le directeur de journal vers lequel il l'achemine. En effet, pour le journal, publier cet essai reviendrait à donner beaucoup d'importance à un jeune prétentieux qui, en plus de savoir écrire avec correction et bon sens, pousse l'inconvenance jusqu'à nourrir des idées qui ne sont pas celles de tout le monde. De là à prétendre que Harvey avait d'abord voulu écrire un essai, il y a évidemment une grande marge. Et cet épisode de l'essai refusé constitue uniquement le point de départ, la justification de l'anecdote. En posant que la « fable » est d'autant plus

médiocre qu'elle est venue après coup, Parizeau pointe en quelque sorte du doigt le *manque* de culture et le conservatisme des directeurs de journaux comme étant la cause éloignée des excès du livre de fiction. Est-ce à dire que le critique a entrevu, dans cette possibilité d'imputer au contexte un excès du texte, un moyen pour contourner la portée de la mise à l'Index même ? Qu'est-ce que cette fiction critique vient faire dans le processus d'intégration ou non du roman à la littérature ?

D'un côté, un éditeur publie un roman pour qu'il soit lu et, de l'autre, un censeur en interdit *ex cathedra* la lecture. Si personne ne réagit, le roman fait long feu. Il ne sera pas lu, du moins dans l'immédiat. C'est gênant pour la critique journalistique, d'autant que l'auteur est lui-même rédacteur en chef du quotidien *Le Soleil*. Par sa dénonciation, dès la première ligne de son article, de la fable du roman, le critique Parizeau accepte le point de vue de Mgr Villeneuve : celui de l'autorité ecclésiastique. Puis en se posant lui-même, contrairement au libertain journaliste du roman, comme « ayant des mœurs d'honnête homme », il en arrive à occuper une position contradictoire à celle des patrons également tombés dans l'excès en congédiant l'écrivain à la suite de la mise à l'Index de son livre. Ayant dès lors renvoyé dos à dos, comme contradictoires, la *demi-civilisation* dans la fable et la *demi-civilisation* dans le contexte social, le critique peut en retour espérer un peu de clémence pour l'écriture des choses du quotidien :

Maintenant qu'il [Harvey] s'est soumis à l'autorité ecclésiastique, – ce qui n'a pas empêché ses patrons d'agir en saligauds – il devrait reprendre sous une autre forme les bonnes idées de son œuvre et les répandre, avec l'autorisation du cardinal-archevêque de Québec. Cet homme de haute culture (il s'agit de Mgr Villeneuve) sait mieux que personne à quel point nous sommes, à certains égards, des demi-civilisés.

(Parizeau, 1934: 1)

De ce fait, la publication des *Demi-civilisés* dans le paysage littéraire du Québec des années trente constitue une ouverture que l'on peut facilement considérer comme une *manipulation* : un éditeur

publie comme littéraire un texte qui remet en cause les fondements de l'institution, à tel point que celle-ci en interdit la lecture. Parizeau admet d'entrée de jeu, au moins stratégiquement, la pertinence de l'interdiction. Et c'est sur cette base qu'il entame un dialogue avec celui qui en est l'auteur. C'est à lui qu'il répond publiquement. C'est ce que confirme largement la finale, citée plus haut, qui place explicitement l'autorité religieuse dans le rôle de juge. Partant, le destinataire-manipulateur du texte critique de Parizeau et du roman de Harvey est Mgr Villeneuve, comme représentant de l'institution littéraire. L'enjeu est de taille, en effet, car même si ce livre est par « certains côtés courageux et juste », c'est, tout de même, « un ouvrage manqué » (*ibid.*). Mais la mise à l'Index, pour justifiée qu'elle soit, hypothèque lourdement le droit de parole d'« un journaliste de talent » et d'« un bon littéraire ».

Étant donné le sérieux de la condamnation, la première phrase de l'article – « La fable de ce roman est d'autant plus médiocre que M. Harvey avait conçu son livre sous forme d'essai » (*ibid.*) – inscrit le propos du critique dans l'orthodoxie de la condamnation du censeur religieux. Ensuite seulement, le critique se permet d'avancer un point de vue plus nuancé : c'est « à cause de la forme romanesque que M. Harvey lui a donné après coup [que] c'est un ouvrage manqué » (*ibid.*). Ce qui revient à pointer dans l'œuvre manquée une sorte d'anti-sujet : une fable romanesque plaquée « après coup ». Le héros de la quête qui s'amorce, le « livre qui devait être un essai », n'est pas pour autant un sujet de quête constitué. Car il n'a pas encore acquis la compétence qui lui permettrait de tenter un tour d'essai dans l'institution. Momentanément, ce qui est en place, c'est tout juste une proposition pour concilier les points de vue contradictoires en présence : l'écrivain Harvey voulait simplement écrire un essai pour « prouver que [ses] compatriotes [sont] presque tous des sauvages » (*ibid.*). On retiendra évidemment que le début de l'article laisse en plan l'idée d'un écart entre une volonté et sa transposition artistique. Et pour rendre recevable par Mgr Villeneuve cette proposition, dès le début du second paragraphe, le

critique dénonce, comme « antithèse fondamentale du livre » de Harvey, les deux héros de l'histoire qu'il raconte.

En prenant en compte que le second paragraphe pose le roman comme « plus maladroît que nocif », puis convient que le héros croit que « la liberté morale est le pivot de la civilisation », alors que « cela ne veut rien dire », on arrive à mieux saisir la stratégie du critique. Celle-ci consiste simplement à minimiser l'importance de la « fable » tout en prenant bien soin de noter au passage que sous sa *médiocrité* elle contient tout de même des indices de respectabilité. À titre d'exemple, l'héroïne a beau être décrite comme une courtisane, elle est tout de même dite monogame et, dans ce qu'elle dit, tout n'est pas à rejeter. Malgré ses bêtises de jeune animal sensuel qui lui font accepter aveuglément l'éventualité des infidélités de son amant, elle n'en affirme pas moins que ces infidélités ne le détourneraient pas d'elle puisque les accidents de l'existence n'affecteraient pas l'essence de son être. Une fois ces citations faites pour caractériser les héros de la fable, une distinction dans le paragraphe suivant entre la nature animale et la nature humaine permet de poser qu'au-delà de ses égarements, le jeune animal attribuait à son amant une *essence* différente des *accidents* de son existence. Dans cette foulée, il est, pour ainsi dire, acquis que le roman est effectivement plus « maladroît que nocif ».

Dans la seconde partie de l'article, il peut dès lors y avoir retour sur les lubies du personnage central du roman, au sujet de la liberté morale et de la civilisation dont il avait été question au début de la phase d'acquisition de compétence. En mettant en parallèle les deux passages, on reconnaît plus facilement que le critique se situe désormais du côté de ce que Harvey voulait écrire. Selon lui, l'auteur viserait du côté de l'intériorité morale, c'est-à-dire le côté du contenu qui serait resté latent :

Max croit que « la liberté morale est le pivot de la civilisation » (entre nous, cela ne veut rien dire) et confond les « fortes passions » et les « grands vices », comme s'il n'y avait qu'une différence de degré entre la syphilis et la santé. (2^e §)
Partant de ce principe que la « liberté morale » est la condition de

toute civilisation ou culture, M. Harvey remarque l'horreur de nos gens pour la beauté du corps humain, transposé dans les arts plastiques ou libéraux. Cette phobie du nu [...] vient de ce que nous confondons le corps et la chair. [...] une ignorance crasse des conditions de la beauté. (5^e §)

Notons aussi que le point de vue radical du personnage lui est dicté par une quête de la liberté. Et celle-ci lui fait remarquer qu'elle est «Liberté» pour les vicieux autant que pour les passionnés comme lui. On se contentera de souligner également que le critique adopte ici, au début du cinquième paragraphe, une attitude qui implique plutôt que Harvey, le bon littérateur, a tout simplement commis une bétise accidentelle en imaginant ses personnages. Car Harvey part du principe de liberté morale pour critiquer la phobie du nu en art et cela implique qu'en réalité, il voulait écrire un essai au sujet des «vertus sociales» comme «bonté, amour, charité». Et de fait, l'inverse ne serait pas vrai, puisque l'animalité n'a pas d'intériorité et que ses personnages sont un «homme sans caractère» et une «jeune sensuelle». Une semblable réduction de l'objet visé par Harvey passe par l'équation d'égalité qui est faite entre la *civilisation* et ladite *culture*. Cette équation permet de retrouver dans la culture la division reconnue dans la civilisation en termes de nature animale/nature humaine. En témoignent des phrases comme :

C'est en ce sens que M. Harvey a raison; rien ne témoigne plus profondément de la déformation collective de la majorité de nos gens que le sens tout trivial qu'ils attachent aux formes nues [...] Mais pour montrer que le nu artistique est chaste par sa force d'attraction spirituelle, comme la laideur excessive est pudique par sa force de répulsion, M. Harvey n'avait pas besoin de nous montrer des hommes et des femmes dans le débordement de l'ivresse ou de l'amour [...]
 [Et] *L'intention de M. Harvey était évidemment tout autre que celle qui se dégageait de son livre. (Parizeau, 1934: 1)*

Par ailleurs, le critique réactualise, autour de la distinction «corps/chair» communément évoquée pour traiter de la question du nu dans l'art, les isotopies «fable/essai». Et l'art chrétien apparaît

comme un lieu de «transsubstantiation» où le corps, loin de sombrer dans la «chair», devient un indice de spiritualité: «Le christianisme a mis de la volupté dans le nu antique, mais il a donné aux yeux aveugles de Minerve un regard vers l'infini qu'ils n'avaient pas». Or, l'absence de regard vers l'infini chez le personnage féminin marque la fable romanesque. Et la finale du roman fait simplement que le personnage féminin retrouve, en suivant son ombre qui lui est apparue en songe, celui qui lui tient lieu de figure de rédempteur!

L'argumentation en faveur de la proposition de départ du critique culmine dans le passage affirmant que les bons romanciers catholiques ont réussi à peindre les vices de l'homme sans pour autant mériter d'être condamnés. Cet argument n'est évidemment pas une preuve que Harvey voulait faire un essai catholique. Il assure simplement au sujet de quête qu'est le livre de pouvoir transcender symboliquement la distinction entre *fable* et *essai*. Cela est, discursivement parlant, une performance. Harvey n'a pas su donner, en effet, aux yeux de son personnage féminin un regard vers l'infini et il n'a pas su résoudre artistiquement les problèmes de transposition qui se posaient à lui. Il aurait mieux fait de se contenter d'exprimer ses «idées directement, dans la langue et le style ordinaire des essais». En clair, la distinction artificielle «fable/essai» s'avère surmontée, en l'occurrence, dans des romans comme ceux de Mauriac et de Bernanos, qui sont des livres positifs, alors que celui de Harvey est «un livre négatif». C'est dire que «la langue et le style ordinaire» auraient pu permettre au bon littérateur qu'est Harvey d'écrire un essai dont la valeur littéraire aurait été acceptable. La transformation est donc réussie. De fait, en lieu et place de la «fable médiocre» à condamner à cause des personnages, il y a désormais, en perspective, un essai écrit dans la langue et le style ordinaire. On pourrait insister ici sur le fait que le paradigme «roman catholique» évoqué par Parizeau semble placer en situation d'infériorité culturelle le roman canadien-français. Et il est également nécessaire de se rappeler ici que l'enjeu n'est pas de valider le roman de Harvey mais de tirer parti de romans français jugés

positivement par l'institution canadienne-française pour avaliser la proposition de départ du critique. Ce que Parizeau vise en l'occurrence, c'est simplement de faire de la langue française le paradigme de l'institution littéraire canadienne-française.

On ne saura jamais si Mgr Villeneuve a été d'accord avec Lucien Parizeau pour reconnaître qu'il faut savoir gré au livre de Harvey d'avoir fait la preuve que « nous sommes, à certains égards, des demi-civilisés ». Et ce n'est pas là l'important. Par contre, il est impérieux de comprendre pourquoi les dernières phrases de l'article de Parizeau actualisent par anticipation la non-condamnation du livre que pourrait maintenant écrire Harvey. C'est que le critique tout simplement combat la censure littéraire.

Nous avons déjà vu que ces phrases concèdent à Mgr Villeneuve, homme qui a une « haute culture », le privilège de sanctionner le propos de Parizeau. Discursivement, la sanction revient à Mgr Villeneuve parce que c'est de l'écriture centrée sur l'au-delà – la haute culture – qu'origine la condamnation de l'écriture centrée sur le quotidien de Harvey. Et narrativement, la sanction dans cette critique consiste non pas à invalider la mise à l'Index, mais au contraire, et tout simplement, à entériner la pertinence de la compétence mise en œuvre, eu égard à la manipulation, en l'occurrence la mise à l'Index comme interdiction de lire le livre de Harvey.

Cette compétence n'a pas consisté à dénoncer une hérésie – Mgr Villeneuve l'avait déjà fait! – mais bien à proposer l'utilité de faire la différence entre « un bon littérateur » (qui a su reconnaître son erreur), et un « ouvrage manqué », un ouvrage « nuageux » et « excessif » parce que les personnages n'établissent pas de distinction entre l'animalité et l'humanité. Puisque, selon le critique, cette intériorité ne manquerait pas à un essai ordinaire exposant les idées de Harvey au sujet du nu dans l'art, il devient ici nécessaire de bien circonscrire la fonction des dernières phrases de son texte dans la dynamique de l'article. Ne pas accorder à Harvey l'autorisation de répandre, sous une autre forme, ces bonnes idées, cela reviendrait à affirmer que la valeur d'usage du livre

– sa fable qualifiée de médiocre, mais somme toute accessoire – est plus importante que sa valeur ajoutée – il est bien écrit – et c'est un essai qui avait été projeté. Ne pas accorder cette autorisation, ce serait donc faire preuve de demi-civilisation. Ce dont ont fait preuve « les saligauds » de patrons de Harvey en le congédiant! Par contre, autoriser cette possibilité, c'est assumer culturellement la juste mesure de la condamnation civilisatrice des *Demi-civilisés*. En liant syntagmatiquement autorisation à culture, Parizeau ne met pas Mgr Villeneuve en contradiction avec son interdiction antérieure, faite au nom de la civilisation. Il l'amène, au contraire, à donner sa pleine valeur culturelle à son propos de critique en permettant à un bon littérateur comme Harvey de faire mieux. Mgr Villeneuve sanctionne, en somme, l'utilité de la différence faite entre fable et essai pour motiver sa mise à l'Index.

Cela étant compris, on réalise que la sanction s'avère opératoire littérairement. Il est inutile d'interdire la lecture des ouvrages littéraires, même les romans manqués comme *Les Demi-civilisés*. Après avoir joué astucieusement sur l'idée que Harvey avait d'abord voulu écrire un essai, Parizeau finit en proposant une lecture littéraire du roman qui entérine la condamnation civilisatrice de Mgr Villeneuve lui-même, tout en la motivant culturellement! Est bien secondaire, en la circonstance, le fait que le critique convienne qu'il s'agit d'un ouvrage manqué. L'important, c'est que le critique soit parvenu, à partir de critères d'écriture, à l'inscrire comme témoignant, à cause de ses imperfections mêmes, de la pertinence de la mise en place d'un paradigme culturel qui conviendrait à la société canadienne-française. Et, on en conviendra, le critique y est parvenu en faisant du *savoir-écrire-la-langue* le premier indice de ce paradigme.

De ce fait, l'autonomisation de l'écriture littéraire a impliqué la mise en place d'un simulacre d'interaction verbale: Mgr Villeneuve y est le locuteur absent et le critique s'y fait « humblement » son interlocuteur. L'effet de sens que révèle en définitive ce simulacre tient à la mise en place de deux figures d'écriture posées comme contradictoires et non

articulées, soit la mise à l'Index de Mgr Villeneuve et le livre de Harvey. À la fin, même si la contradiction n'est pas abolie, son articulation est désormais possible. C'est le titre même du livre de Harvey – *Les Demi-civilisés* – qui donne sens à l'interdiction de Mgr Villeneuve. L'astuce tient à ce que, de bout en bout du texte, l'absent cède sa place aux figures d'écriture : sa mise à l'Index donnée comme écriture à décoder littérairement dans la première partie est lue par les « demi-civilisés » dont voulait parler Harvey dans la seconde.

Au terme de cette analyse, on peut se demander si Parizeau aurait pu imaginer que ce seraient les historiens de la littérature – et non pas Harvey – qui reprendraient sous une autre forme *Les Demi-civilisés*. Il est certes possible de tirer cette question de l'importance que donne Parizeau à l'histoire occidentale de l'art dans la deuxième partie de son article. Par contre, avant de prétendre y répondre, il faudra avoir à l'esprit que, sur ce chapitre, le roman de Harvey semble avoir vu plus juste en affirmant que la civilisation passerait au Canada français par un retour de ses héros, libérés moralement, aux valeurs sûres de ses ancêtres. En effet, au-delà de la critique immédiate, les historiens de la littérature allaient, au tournant des années soixante, faire des *Demi-civilisés* un roman touffu et pas très bien écrit, mais tout de même capital dans l'entreprise de libération de la littérature canadienne-française – en train de devenir québécoise – de l'emprise de l'idéologie cléricalo-religieuse de la langue gardienne de la foi.

On se retrouve, en somme, devant une évidence à tout le moins amusante : les historiens de la littérature ont reconduit l'idée d'une fable médiocre, mais pourtant ils ont fait du livre de Harvey une date charnière dans leurs tentatives pour rendre compte esthétiquement de l'évolution de la littérature québécoise. Serait-ce à dire que la notion de l'histoire impliquerait au préalable la fétichisation de certaines fables romanesques ? La fonction de la critique immédiate serait-elle de rendre possible la notion de littérature, en faisant des fables romanesques des signes culturellement autonomes ?

3. DISCOURS CRITIQUE

ET VALEUR LITTÉRAIRE DES TEXTES

L'analyse de l'article de Parizeau autorise à dire, jusqu'à un certain degré, que le discours critique n'est pas très différent des autres discours argumentatifs produits dans une quelconque langue naturelle. Dès lors, la contradiction qu'articule cet article de Parizeau doit être définie fonctionnellement. Si son efficacité immédiate tient à ce qu'il reconnaît une valeur ajoutée à l'écriture de Harvey, il devient alors possible de proposer que la critique immédiate ait pour fonction de valoriser socialement l'activité de lecture de textes qui rendent vraisemblable l'existence de formes d'expressions littéraires autonomes par rapport à leur contenu thématique.

De ce fait, l'énonciation critique construit une possibilité de signification de type *littéraire* dans un *univers socioculturel* où se trouvent les lecteurs des textes. Et en cela, elle convoque la *praxis* littéraire qui est à la fois diachronique, notamment dans le cas du texte de Parizeau, par exemple par ses références au *thésaurus* littéraire, c'est-à-dire l'isotopie littéraire constituée par sa construction du simulacre contextuel de lecture : le Québec des années trente. Le discours critique fait ainsi de la *compétence littéraire* un lieu où une instance d'énonciation convoque les structures sémionarratives, notamment celles qui sont liées au genre et à la langue d'écriture, en montrant comment leur statut de *devoir-être littéraire* est assumé par l'instance scripturale qui le transforme en *savoir-faire littéraire* et fait du nouveau texte un procès réalisé. Et tout se passe dès lors comme si la subtilité de l'écriture consistait à imiter sans reproduire le même modèle.

De cette manière, deux types d'isotopies se mettent en place. D'une part l'isotopie littéraire liée au genre et vis-à-vis de laquelle le texte montre son inscription dans un lieu discursif – la littérature – ; d'autre part l'isotopie référentielle en rapport avec le public des lecteurs qui juge le respect/non-respect des modèles littéraires canonisés. Cette double isotopie qui surdétermine le discours critique renseigne sur

[...] la manière spécifique, propre à chaque société, d'interpréter et d'assumer tant l'univers collectif que l'univers individuel (c'est-

à-dire d'expliciter, pour elle, ce qu'elle entend par culture et nature, par vie et mort). (Greimas et Courtés, 1979: 356)

Ces indices littéraires apparaissent alors comme des variations qui, par exemple, opposent le discours littéraire au discours historique ou sociologique. Et avec les connotations esthétiques qui les accompagnent, de tels indices se constituent sur le plan collectif en taxinomies sous-jacentes au discours critique, dans la mesure où ces éléments sont repérables tant sur le plan lexical – l'emploi de tel ou tel mot du registre littéraire – qu'à celui des organisations syntaxiques du discours. De plus, en créant une telle illusion de la réalité que la parole du critique ne fait qu'organiser et construire, le discours critique institue une connotation sociale symbolique de la critique comme instance assurant la communication entre *le sujet de l'écriture* à l'œuvre dans le nouveau texte et *le sujet esthético-littéraire* collectif qui lui est contemporain. Ce mélange complexe, mais analysable à la condition de s'en tenir aux deux isotopies déjà posées – le discours référentialiste idéologique associé au sociolecte *littéraire* sur le renouveau de l'écriture –, permet de classer tel ou tel texte comme discours critique² et comme sociosémiotique en ce sens qu'il est surdéterminé par un langage de connotation sociale de type esthético-littéraire et référentiel.

Argumentatif et polémique, le discours critique présuppose en outre l'existence d'un niveau lexico-sémantique de type littéraire le structurant et liant son plan figuratif à son plan syntaxique de telle sorte que, même si parfois les séquences narratives du texte critique peuvent paraître spécifiques, compte tenu de leur caractère argumentatif, elles n'en sont pas moins des variations – des algorithmes narratifs généraux.

Ainsi, Lucien Parizeau tient les deux pôles de ce processus dans son texte critique, dans la mesure où il montre que J.-C. Harvey ne se contente pas de mettre en règle seulement les critères de filiation et d'écart par rapport à l'esthétique romanesque de son époque, mais souligne en plus que la manière dont il le fait est en rapport avec l'univers de son roman: *Les Demi-*

civilisés. Dire d'un texte qu'il est critique présuppose ainsi une discussion préalable sur le concept de *littérarité* ou de *valeur esthétique* des textes, car le discours critique entretient des rapports étroits avec la *littérarité* comme interprétant commun entre les usagers du discours dit littéraire.

Schématiquement parlant, toute la polémique sur le concept de *littérarité* sous-jacente, par hypothèse, à tout discours sur la littérature trouve là ses avatars et ses limites. Car, comme l'a très bien montré Thomas Aron (1984), un même texte contient en lui de nombreuses lectures possibles. Et l'auteur affirme par là, «surtout, *l'irréductibilité*, en dernière instance, du texte à ces lectures [...], et *pas non plus à leur somme*». En effet, si les deux perspectives³ – textualistes et contextualistes – sont «les clés du texte, le texte, pour ainsi dire, les «réserve», *les efface en même temps qu'il les inscrit*, et s'ouvre par là même à d'autres clés, à d'autres lectures possibles» (p.61). Ces virtualités de lectures sont donc des possibles littéraires à actualiser chaque fois qu'une lecture est faite de tel ou tel texte⁴.

De ce fait, la *littérarité* serait la compétence/la virtualité qui se manifeste comme une instance orientée vers un *savoir-faire* rendant possible le *faire-écrire* ou la performance. Ce *savoir-faire* littéraire se présente comme un acte en puissance susceptible d'être convoqué, à partir de ce que l'on pourrait appeler les règles du schéma de communication esthético-littéraire, par tel ou tel sujet⁵. Ainsi, la compétence littéraire se présenterait comme le schéma qui, d'un côté, présuppose de la part du sujet qui s'attribue le *savoir-écrire* littéraire, en l'occurrence l'écrivain, une connaissance implicite des règles de la communication littéraire. Ce qui revient à dire que le *savoir-faire* de l'écrivain présuppose la connaissance de la compétence littéraire comme schéma: le *devoir-être littéraire* dont un usage particulier participe à la constitution.

De l'autre côté, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette connaissance du fait littéraire ne porte pas uniquement sur le *savoir-faire*. Elle porte plutôt sur le *devoir-être littéraire*, c'est-à-dire un ensemble de contraintes faites de prescriptions – le comment écrire

qui se manifeste par les références nombreuses au genre, aux modèles canonisés, etc. – et d'interdictions – ce qu'il ne faut pas écrire – et dont la maîtrise manifestée dans un texte particulier constitue le *vrai* savoir-faire du sujet de l'écriture littéraire. Cela présuppose également que les objets-textes comme *procès* sont structurellement marqués par leur appartenance à la littérarité comme code et comme indice structurant le nouveau texte, tant sur le plan discursif que sur le plan narratif. Ainsi, pour être littéraire, tout texte présuppose d'une part un programme virtuel sur la littérarité et, de l'autre, une compétence particulière qui le réalise et que l'instance critique a pour objet de construire et de révéler.

Parizeau n'arrivait manifestement pas à lire que «la liberté morale est la condition de la civilisation». Or, il s'avère que c'est là le sens que construisent en interaction les deux amants des *Demi-civilisés*. Et faute de le comprendre, dans un premier temps, il prétendit que «cela ne veut rien dire» et que les deux amants étaient qui un «jeune fat sans caractère», qui un «jeune animal sensuel et intelligent». Puis, dans un deuxième temps, il a fait de cette «liberté morale» le principe de départ de la réflexion du bon littéraire Harvey sur la question du nu dans l'art. Et, dans ce contexte culturel, il a affirmé la pertinence dudit principe. Et il l'a actualisé alors à sa façon en reprenant essentiellement, et peut-être sans trop s'en rendre compte, les éléments mêmes qu'il a d'abord jugés globalement insignifiants! Mais à une exception près, c'est-à-dire que cette fois-ci il s'est spontanément situé dans une perspective historique, de telle sorte que la volupté du nu antique est venue remplacer la passion amoureuse et le regard vers l'infini.

Manifestement, l'invitation à oublier la fable et à la remplacer par un essai permet au critique de rapprocher deux visions contradictoires, non pas tant du point de vue de l'écriture que de celui de la nature humaine. C'est la qualité de l'écriture que l'on retrouve dans le livre de Harvey qui lui permet de suggérer à Mgr Villeneuve qu'un nouveau contrat de lecture est souhaitable pour tous. Et il fait de cette qualité d'écriture une preuve de ce qu'au fond Harvey

partagerait la même vision de la nature humaine que Mgr Villeneuve. Si on y regarde deux fois, on saisit seulement, en effet, que cette idée de nature humaine se réaliserait dans la transposition artistique: «la perfection physique de la statuaire athénienne, l'harmonie des corps qu'elle idéalise, renferment [...] un élément spirituel». Tant et si bien, que c'est en écrivant «la langue et le style ordinaire des essais» que Harvey pourrait reprendre «les bonnes idées de son œuvre» (Parizeau, 1934: 1). Ce qui est évacué en même temps que la fable, c'est, en somme, que la nature humaine puisse être un effet de fable! Ce n'est pas la fable qui humanise la nature animale, mais c'est le christianisme qui, en donnant «aux yeux aveugles de Minerve un regard vers l'infini», a permis de définir, dans le temps, bien sûr, les conditions indiscutées de la beauté intemporelle visée par toute création artistique.

En s'entendant sur la qualité de l'écriture, on évacue donc momentanément la nécessité de choisir entre deux visions de la nature humaine: une vision centrée sur l'idée que la spiritualité se manifeste dans l'art et une autre centrée sur l'idée que l'art est créateur de spiritualité. Une telle traduction du roman de Harvey constitue évidemment une trahison. Mais cette trahison est pour la bonne cause. Elle permet au critique d'amener Mgr Villeneuve à convenir que le critique littéraire serait désormais en mesure de prendre en main le flambeau de la culture écrite. Il le tient encore aujourd'hui.

4. CONCLUSION

Pour conclure cette étude sur la réception immédiate des *Demi-civilisés*, retenons trois éléments importants de la critique en tant que discours sur la valeur littéraire des textes.

Notons tout d'abord que le discours critique fonctionne comme un contrat de type fiduciaire sur la valeur littéraire (la littérarité) des textes, contrat établi entre le destinataire – l'instance critique – et le destinataire: la collectivité des lecteurs. De fait, par son faire persuasif (argumentatif), le contrat du sujet

critique est à la fois énoncif et énonciatif. Énoncif parce que ce contrat est manifesté dans le discours du critique lui-même tel qu'il est énoncé (références aux différentes figures de la littérature ou de l'art en général). Et énonciatif parce que le critique se trouve à montrer à son énonciataire dans quelle mesure le texte nouvellement publié reste indéniablement un faire-valoir pour établir un type de communication littéraire, communication basée sur l'existence d'un horizon d'attente entre le critique et son lectorat.

Rappelons ensuite que la littérature n'échappe pas, par ce fait même, aux contingences temporelles et aux déterminations extérieures. Car, comme le souligne Joseph Melançon,

[...] il est bien reconnu aujourd'hui qu'il ne suffit pas d'écrire un texte de fiction pour entrer dans la littérature. [Car] si poèmes ou romans ne sont pas lus et reconnus, ils ne font pas partie de cet ensemble de textes dits littéraires, et leur auteur ne peut prétendre être classé parmi les écrivains. (1996 : 9)

Ainsi, la réflexion sur la réception immédiate des *Demi-civilisés* montre que la notion même de valeur esthétique d'un texte est une *invention* discursive chaque fois remaniée selon les déterminations idéologiques et identitaires propres à chaque espace et à chaque époque. Car les enjeux de valorisation, tantôt esthétiques, tantôt moraux, tantôt nationaux, l'emportent bien souvent sur ce qui est valorisé. Et la valeur littéraire d'hier n'est pas nécessairement celle d'aujourd'hui ni, probablement, celle de demain⁶. Mais il faut tout de même avoir constamment à l'esprit que les textes littéraires contiennent aussi certaines conditions spécifiques de leurs significations, qui les distinguent d'autres types de discours comme la philosophie ou l'histoire :

C'est que, malgré le rôle indéniable de l'institution littéraire dans la détermination de la valeur littéraire, une idée de ce qu'est la littérature subsiste avec suffisamment de cohérence chez les lecteurs et les écrivains pour que l'on puisse considérer que la littérature est un concept qui, par-delà les époques, permet de désigner un usage spécifique de la langue : raconter des fictions selon certaines lois génériques. (Semujanga, 1997 : 23)

À ce titre, même si toute énonciation justifiant l'existence des formes esthétiques d'un texte est une construction discursive assumée par une instance autre que littéraire, celle-ci prend nécessairement la littérature comme lieu de son énonciation. Et si, dans le cas de la réception des *Demi-civilisés*, toute désignation littéraire provient d'une surdétermination idéologique de la morale religieuse en tant que valeur ajoutée aux textes, il reste que les notions de littérarité et de valeur littéraire des textes sous-tendent inévitablement le discours critique. De ce fait, on est amené à considérer le discours critique comme un discours dont la spécificité réside dans son évaluation de l'usage littéraire de la langue à partir des considérations esthétiques, morales ou idéologiques propres à un espace historiquement déterminé.

Soulignons enfin que le travail du critique consiste à rapprocher le nouveau texte d'autres discours qui lui sont contemporains, discours idéologiques, politiques, religieux par rapport auxquels il prend nécessairement position. Et là, ce qui décide, en définitive, du caractère de critique littéraire d'un texte quelconque, c'est l'inscription des *figures à connotation littéraire* et des *figures à connotation référentielle* dans un contexte socioculturel de réception. De ce fait, la littérarité semble être moins une valeur donnée de l'extérieur au nouveau texte ou une caractéristique immanente du texte qu'un interprétant commun permettant l'interaction littéraire. C'est de cette interaction entre les énoncés littéraires et les énoncés socio-historiques que se constitue la critique littéraire. Et c'est en cela qu'elle est une sociosémiotique.

NOTES

1. Il s'agit de la critique immédiate que l'on considère comme une compétence dans la séquence narrative d'une situation littéraire (Milot et Semujanga, 1993) et non de la critique savante ou relecture qui, elle, est une sanction.

2. Le discours critique est à cet égard semblable, sur le plan narratif, au roman du code dont parle André Belleau (1980) : les deux marquent

avec insistance la relation de l'isotopie littéraire et de l'isotopie référentielle articulant le littéraire au social et *vice versa*.

3. Sans viser l'exhaustivité, rappelons le débat sur la question de la littérarité. Il a été de nombreuses fois soutenu, et notamment par l'École formaliste, que le caractère littéraire d'un texte serait inscrit dans ses structures internes (Jakobson, 1973; Milot et Roy, 1991a). Contestée actuellement, cette thèse structuraliste a nourri beaucoup de réflexions sur la poétique littéraire et, dans une large mesure, elle a fait progresser de façon significative les recherches dans le domaine. Elle a permis, en effet, à la poétique textuelle de tenir compte de l'importance de l'organisation interne de tout discours et de façon plus marquée pour le texte dit littéraire en plus de son contenu dénotatif explicite.

4. Nous pensons ici à la relecture comme phase de sanction dans le schéma narratif de la situation littéraire (Milot et Semujanga, 1993), dont la fonction consiste à *relittérariser* le texte ancien, en montrant qu'il est de nouveau réactivable par le biais de points de vue critiques nouveaux. Il s'agit évidemment de la critique savante et non de la critique immédiate, seule phase qui nous intéresse ici. Néanmoins, la comparaison sert ici à distinguer les différentes manifestations de la littérarité dans les deux phases du schéma narratif d'une situation littéraire.

5. On peut parler ici du discours critique comme d'une *praxis* énonciative de type littéraire. En effet, le sociolecte littéraire qui est constamment convoqué par l'énonciateur/sujet critique est, *mutatis mutandis*, l'impersonnel dont parle Denis Bertrand dans ses travaux sur la *praxis* énonciative (1993) et qui, d'après cet auteur, est à la base du processus énonciatif.

6. Sur cette question, voir également Roland Barthes qui se pose la question de savoir si la forme suffit pour définir la notion de littérature et déplace la notion de la forme vers celle de l'interprétation : « La littérature possède-t-elle une forme, sinon éternelle, du moins transhistorique? Pour répondre sérieusement à cette question un instrument essentiel nous manque : une histoire de l'idée de littérature » (1964 : 265).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARON, T. [1984] : *Littérature et Littérarité. Un essai de mise au point*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon.
- BARTHES, R. [1964] : *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BELLEAU, A. [1980] : *Le Romancier fictif*, Montréal, P.U.Q.
- BERTRAND, D. [1991] : « Référent interne et littérarité », dans L. Milot et F. Roy (dir.), *La Littérarité*, Québec, P.U.L., 163-178 ;
- [1993] : « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, vol. 21, n° 1, 25-32.
- BOURDIEU, P. [1987] : « Lecture, lecteurs, lettrés, littérature », dans *Choses dites*, Paris, Minuit, 132-143.
- BRUNET, B. [1934] : « Quand Québec se dessale », *L'Ordre*, 25 avril, 1.
- FRANCEUR, M. [1989] : « Sémiotique de la littérature et esthétique des signes », *Études littéraires*, vol. 21, n° 3.
- GAGNON, M.-A. [1978] : *Jean-Charles Harvey, précurseur de la Révolution tranquille*, Ottawa, Beauchemin.
- GIRARD, H. [1934] : « Un livre de combat », *Le Canada*, 27 avril, 2.
- GONZALO-FRANCOLI, Y. [1982] : « La double réception des *Demi-civilisés*,

1934 et 1962 », dans R. Giguère (dir.), *Réception de textes littéraires québécois, Cahiers d'études littéraires et culturelles*, vol. 7, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 42-67.

GREIMAS, A. J. [1976] : *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil ;

[1979] : *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette Université.

GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université.

GRIGNON, C.-H. (interviewé par B. Brunet) [1934] : « Portrait : Grignon fait de la terre », *L'Ordre*, 19 mai, 1-2.

GRIVEL, C. [1973] : *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton.

HARVEY, J.-C. [1934] : *Les Demi-civilisés*, Montréal, Les éditions du Totem.

HJELMSLEV, L. [1969] : *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Mouton.

JAKOBSON, R. [1963] : *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit ;

[1973] : *Questions de poétique*, Paris, Seuil.

LANDOWSKI, E. [1989a] : *La Société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Seuil ;

[1989b] : « Du référent, perdu et retrouvé : Réponse à Mario Jori », *Revue internationale de sémiotique juridique*, vol. 2, n° 6, 301-312 ;

[1991] : « Pour une problématique socio-sémiotique de la littérature », dans L. Milot et F. Roy (dir.), *La Littérarité*, Québec, P.U.L., 95-119.

MAINGUENEAU, D. [1993] : *Le Contexte de l'œuvre*, Paris, Dunot.

MELANÇON, J. [1996] : *Discours de l'université sur la littérature québécoise*, Québec, Nuit blanche éditeur.

MILLOT, L. [1992] : « Le sens critique de la critique. Le cas de J.-C.

Harvey », dans A. Hayward et A. Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque.

MILLOT, L. et F. ROY (dir.) [1991a] : *La Littérarité*, Québec, P.U.L. ;

[1991b] : « On Textual Reference to Writing and Its Correlation with Literary History », *Poetics Today*, vol. 12, n° 4, 713-728 ;

[1993] : *Inscriptions des figures de l'écrit. Relectures de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit blanche éditeur, « coll. Cahiers du CRELIQ ».

MILLOT, L. et J. SEMUJANGA [1993] : « Pour une narrativisation de la situation littéraire », *Protée*, vol. 21, n° 1, 57-64.

PARIZEAU, L. [1934] : « Le roman de Jean-Charles Harvey », *L'Ordre*, 1^{er} mai, 1.

ROUSSEAU, G. [1969] : *Jean-Charles Harvey et son œuvre romanesque*, Montréal, Centre éducatif et culturel ;

[1978] : « *Les Demi-civilisés*. Roman de Jean-Charles Harvey », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, Montréal, Fides, 343-349.

ROY, F. [1991] : « Le récit comme agent informateur du sujet. Lecture de *L'Étranger* de Camus », *Protée*, vol. 19, n° 1, 45-50.

SEMUJANGA, J. [1997] : « Et *Présence africaine* inventa une littérature », *Présence africaine* 156, 17-34 ;

[1996] : « Rhétorique de la critique littéraire africaine », *Tangence* 51, 81-97 ;

[1993] : « Onomastique littéraire et compétences de lecture », *Protée*, vol. 21, n° 2, 77-84.

SILLET, L. [1934] : « Printemps canadien », *L'Ordre*, 28 septembre, 1.

TODOROV, T. [1971] : *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

LECTURE LA LECTURE LITTÉRAIRE COMME PARCOURS DANS L'AIRE DU DIRE : LITTÉRAIRE PROLÉGOMÈNES À UNE SÉMIOLOGIE DE LA RÉCEPTION¹

NICOLAS XANTHOS

INTRODUCTION

S'il est un champ de recherche dont les modalités et les objets d'investigation sont multiples, c'est bien celui des théories de la réception. Dans le sillage de ces figures de proue que sont, par exemple, Hans Robert Jauss et ses défis historiques à la théorie littéraire ou encore Wolfgang Iser et sa *Leerstelle*, on trouve plusieurs autres voies navigables, inégalement fréquentées. Dans une communication déjà ancienne, Rita Schober (1983) dénombrait sept questions différentes englobées par la problématique de la réception : la fortune des œuvres, auteurs et courants littéraires ; « l'histoire littéraire en tant que "histoire propre" grâce à l'activité réceptive des lecteurs comme facteurs constitutifs du processus historique » ; « la différenciation (*sic*) entre divers types de réception » ; « la stratégie de réception et d'effet » ; « l'appropriation active et, par conséquent, transformatrice de l'œuvre de la part du lecteur » ; « l'interaction dialectique entre l'œuvre en tant que *Rezeptionsvorgabe* (modèle ou projet de réception) et le lecteur en tant que récepteur-transformateur » ; « les conséquences de la réception, voire la "fonction sociale" que l'œuvre littéraire assume » (p. 7). Il faudrait sans doute évaluer avec précision les fondements et l'exhaustivité de ces diverses catégories ; néanmoins, elles indiquent bien le caractère pluridimensionnel du domaine de recherche que recouvre la dénomination fédératrice de *réception*.

C'est dire qu'une réflexion sur la réception, sauf ambition panoramique, doit commencer par pointer du doigt la portion de ce vaste territoire dont elle entend prendre la mesure. Le présent article, qui examine les limites de la singularité dans la lecture littéraire, cherche plus fondamentalement à poser les jalons d'un questionnement sémiotique de la réception où l'acte de lecture est pensé comme fonction d'une architecture conceptuelle implicite qui l'organise silencieusement². À la suite de Wittgenstein (1961 et 1965), nous estimons que nos manières de nous servir du langage sont tributaires de soubassements implicites d'ordre conceptuel, appris dans et par l'action et soustraits au regard de qui est familier avec les manières en question. La leçon est d'importance et nous semble fournir un cadre fécond pour l'analyse de la réception en général, et de la lecture littéraire en particulier. Dans ce cadre, cette dernière peut être envisagée

comme une pratique qui prend appui sur une manière spécifique de penser l'objet texte et l'élaboration de la signification. Car produire une lecture littéraire, c'est effectuer sur le texte un certain nombre d'opérations sémiotiques qui ne valent que d'être inscrites dans l'aire ouverte par les concepts implicites de texte et de signification sur lesquels repose la pratique. La réflexion que nous proposons vise à penser la lecture littéraire comme ouverture et délimitation de l'aire du dire par le biais de concepts implicites. Défendant cette idée, nous essayons de mettre en place les prolégomènes d'une sémiotique de la réception.

La question précise dont nous allons débattre peut s'esquisser ainsi: en raison de sa mise à distance d'enjeux théoriques généralisants, la lecture littéraire se présente souvent comme un rapport au texte s'établissant sur le mode de la singularité et de la responsabilité du lecteur. Et c'est ce lien que nous voudrions interroger. Il n'est pas question de nier la distinction évidente entre la lecture littéraire et les autres types d'analyses fondés sur une méthodologie stricte; mais cette distinction n'est garante que d'une certaine forme de singularité des hypothèses de lecture, une singularité que l'on qualifiera de réglée. Celle-ci détermine les conditions de réception du texte. Et, contrairement à ce que l'on pourrait supposer, parler de singularité réglée n'est pas une manière de diminuer l'intérêt de la lecture littéraire comme pratique sémiotique ni de minimiser sa portée. C'est bien plutôt une façon de la situer au plus près de certains enjeux fondamentaux de cet acte complexe qu'est le travail sur le texte.

Un détour patient par Thomas Kuhn et Ludwig Wittgenstein sera nécessaire pour dessiner les contours des prémisses sémiotiques d'un questionnement sur la réception. Nous pourrions par la suite reconsidérer dans ce cadre la singularité des hypothèses de lecture et la responsabilité du lecteur et souligner les enjeux essentiels de la lecture littéraire comme manière de faire sens. Au sortir de ce parcours nous dégagerons les lignes directrices d'une sémiotique de la réception.

POINT DE VUE SUR LA LECTURE LITTÉRAIRE

Avant d'en venir à ces analyses, nous voudrions dire quelques mots de notre objet. Pour ce faire, nous allons synthétiser brièvement les principales idées présentées par Bertrand Gervais dans son ouvrage *Lecture littéraire et exploration en littérature américaine*, portant sur la pratique qui nous intéresse.

La lecture littéraire diffère à la fois de la lecture courante et de la lecture savante. Contrairement à la lecture courante qui vise la saisie informative minimale du texte, la lecture littéraire est un investissement particulier dans le texte, une «exploration de certains de ses aspects, qu'ils soient langagiers, structuraux, symboliques ou sociaux» (1997:26). Par suite de cet investissement accru, elle fait l'objet d'une mise en discours: minimalement, elle est intervention sur le texte, qui se signale par les notes dans la marge ou sur la couverture du livre. Et, à l'autre extrême, elle prend la forme d'article, de thèse, d'essai, etc. La lecture littéraire se distingue également de la lecture savante, par le fait qu'elle pose la singularité du lecteur et du texte. C'est du rapport aux théories et méthodologies littéraires qu'il est question ici. En lecture savante, le texte devient souvent un moyen de vérifier des hypothèses théoriques générales; de la sorte, tel texte particulier permet, par exemple, d'observer une instanciation parmi d'autres de la séquence narrative. La théorie ou la méthodologie ainsi expérimentée impose au lecteur «ses choix épistémologiques [...], sa perspective, [...] sa propre conception du texte» (p.35). En lecture littéraire, le texte est pris pour lui-même, imposant «de par sa spécificité les enjeux théoriques ou critiques développés» (p.37), et le lecteur doit assumer la responsabilité du cadre de référence et des modèles qu'il élabore pour rendre compte du texte.

Se joue alors une double remise en question des savoirs du lecteur. D'une part, même si ce dernier peut prendre appui sur les théories et méthodologies littéraires existantes, le texte sur lequel il réfléchit ne vise pas à les confirmer. D'autre part, le point de départ d'une lecture littéraire, de cet investissement particulier dans le texte, est un problème de lecture:

on s'y attelle parce que le texte «reste initialement fermé à nos entreprises habituelles de compréhension» (p. 31). Il s'agit dès lors de se forger un projet de lecture par le biais d'une métaphore fondatrice, de trouver une façon de lire le texte qui permette de faire signifier ses zones d'ombre.

Explorant sous divers aspects le couple classique compréhension-interprétation, Gervais montre que «le seuil de l'interprétation, ce n'est pas autre chose que celui de la lecture littéraire» (p. 47). L'interprétation est une «mise en relation (une correspondance), survenant en contexte, déclenchée par un prétexte, dont rien en soi ne garantit le respect ou encore la validité» (p. 62). Tant que rien n'entrave la progression à travers le texte, on parle de compréhension. Mais lorsqu'on bute sur un aspect textuel dont la signification ne se laisse pas immédiatement saisir et qui exige un travail plus approfondi, on passe en interprétation :

[...] il y a interprétation [...] quand l'écart entre ce qui est attendu et ce qui survient est trop grand et qu'il se remarque explicitement comme différence, signe d'une étrangeté, manifestation d'une altérité. (p. 59)

C'est là le prétexte de l'interprétation. La multiplicité des interprétations, sinon leur conflit, indique bien que l'acte d'interpréter prend appui sur des cadres de référence, des «savoirs et [des] systèmes de description» (p. 67), des «façons d'organiser l'expérience» (p. 68) divers et qui ne sont pas tous en accord. Ces cadres de référence sont les présupposés de l'acte d'interpréter, lui confèrent une stabilité et un sens et le régulent. Ce sont les contextes de l'interprétation. De même, la lecture littéraire

[...] est une relation réglée [...]; elle répond par conséquent à des règles qui déterminent souvent quels sont les prétextes à un investissement accru de la part du lecteur, et qui établissent ce qui vaut la peine d'être lu et commenté [...]. (p. 72)

Activité d'exploration, d'éclaircissements sémiotiques, la lecture littéraire est donc une pratique qui remet en question les textes et les savoirs sur le texte en travaillant sur les zones d'ombre et selon des

modalités où s'affirment la singularité et du lecteur, qui doit partir des difficultés qu'il rencontre et chercher à les faire signifier, et du texte lu, qui vaut pour lui-même, et non comme une actualisation parmi d'autres de réflexions théoriques ou méthodologiques générales.

POUR PENSER L'AIRE DU DIRE :

PARADIGMES ET JEUX DE LANGAGE

Conformément à nos hypothèses, nous voudrions maintenant proposer une manière de voir la lecture littéraire comme ouverture et délimitation de l'aire du dire. En d'autres termes, lorsqu'on se décide à faire une lecture littéraire, on se situe de fait dans une pratique sémiotique réglée qui permet et contraint ce qu'on va penser du texte sur lequel on se prépare à travailler. De même que les coups des joueurs d'échecs sont directement fonction des règles du jeu – et n'ont de pertinence que d'en être fonction –, de même la production d'une lecture littéraire a pour condition de possibilité et d'existence la façon dont la pratique est réglée.

C'est à mettre au point cette conception des pratiques sémiotiques que nous allons nous employer dans les lignes qui suivent, au gré d'un parcours sélectif chez deux auteurs. Nous trouverons dans les jeux de langage de Wittgenstein et les paradigmes de Kuhn une importante source d'inspiration pour envisager la lecture littéraire comme ouverture et délimitation de l'aire du dire. Au terme de cette excursion, nous devrions être en mesure d'asseoir solidement notre hypothèse initiale.

Dans *La Structure des révolutions scientifiques*, Kuhn utilise le terme «paradigme» dans deux acceptions différentes mais étroitement liées. Premièrement, le paradigme est tout ce qui fait que, à un moment donné, les scientifiques pratiquent telle discipline de telle façon; c'est ce

[...] que partagent [les] membres [d'une communauté scientifique et] qui explique la relative plénitude des communications sur le plan professionnel et la relative unanimité des jugements sur le plan professionnel.

(1983: 248)

Deuxièmement, les paradigmes sont ces exemples sur la base desquels les étudiants se familiarisent avec une théorie donnée. Le travail sur les exemples permet aux étudiants d'acquérir cet ensemble organisé de concepts et cette manière de voir le monde qui sont partie intégrante du paradigme dans sa première acception. Ce sont ces deux aspects de la notion de paradigme et leurs relations que nous nous proposons maintenant de détailler. On aura sans doute compris que, dans notre esprit, des liens très étroits se tissent entre d'une part paradigme, travail scientifique et monde chez Kuhn et, d'autre part, lecture littéraire comme pratique sémiotique.

La première acception du terme «paradigme» ne se laisse pas aisément saisir dans le texte kuhnien : elle ne fait pas l'objet d'une définition qui la découperait avec précision et ce qu'elle recoupe semble de dimensions variables au gré de ses apparitions dans l'argumentation. Aussi allons-nous essayer, par des citations du texte de Kuhn, de *donner une idée* de ce qu'est le paradigme au lieu d'en fournir une définition claire.

Voici pour commencer trois fragments où il est question de changement de paradigme – de révolution scientifique. Indiquant ce qui se modifie lors d'un tel changement, Kuhn montre certains traits importants du concept. Dans le premier extrait, Kuhn cite un historien qu'il qualifie lui-même de «clairvoyant» :

On manipule les mêmes faits qu'auparavant mais en les plaçant l'un par rapport à l'autre dans un système de relations qui est nouveau parce qu'on leur a donné un cadre différent. (p. 124)

Plus loin, il précise cette idée de *cadre* :

[...] l'apparition d'une nouvelle théorie brise une tradition de recherche scientifique et en introduit une nouvelle, conduite selon des règles différentes, dans le cadre d'un univers discursif différent [...]. (p. 125)

D'un point de vue général, enfin, on peut se figurer le passage d'un paradigme à un autre comme «un déplacement du réseau conceptuel à travers lequel les hommes de science voient le monde» (p. 147). On voit

ici à l'œuvre la force organisatrice du paradigme : il organise le regard porté sur les faits, les faits eux-mêmes et enfin la façon dont le scientifique traite ces faits. En une première approximation, on pourrait dire que le monde dans lequel et sur lequel travaille un homme de science est ce qu'il est dans la mesure où il est appréhendé par le biais du paradigme. Mais il faut aller plus loin, si l'on veut respecter l'esprit du texte de Kuhn : un paradigme n'est pas, par exemple, ce qui permet à un scientifique de voir des atomes. Il n'est pas entre l'homme de science et le monde ; ce sont plutôt, si l'on veut, l'homme de science et le monde qui sont en lui. Cette formulation apparemment ésotérique signifie d'une part que l'homme de science est tel, pense ce qu'il pense, agit comme il le fait parce qu'il a parfaitement intégré toute la manière de penser, de voir, de dire et de faire impliquée par un paradigme donné. Elle signifie d'autre part que le monde sur lequel travaillent les scientifiques n'est pas une base stable interprétée dans un second temps de multiples manières : le monde des physiciens quantiques, par exemple, est ce qu'il est dans la mesure où l'organisation conceptuelle du paradigme l'a formaté, l'a découpé, y a isolé des éléments, les a nommés conformément à une vue d'ensemble, les a reliés entre eux, etc.³. Le simple fait d'identifier un atome (étymologiquement, on le sait, indivisible, premier) implique avec lui l'entier d'un paradigme, toute une architecture conceptuelle.

Le point mérite d'être souligné : au cœur du paradigme se trouve un ensemble organisé de concepts plus ou moins définis. Pour des raisons qui deviendront claires lorsqu'on abordera la seconde acception du paradigme, les concepts ne sont pas tous nécessairement définis, et, s'ils le sont, rien ne prouve qu'ils soient précis. Il ne s'agit pas non plus d'un concept, mais d'un ensemble organisé de concepts : c'est-à-dire plusieurs concepts interdéfinis, selon des liens dont les modalités restent à déterminer dans chaque cas. C'est la spécificité de l'organisation conceptuelle qui ouvre et délimite l'aire du faire scientifique : les hypothèses et travaux scientifiques sont considérés comme pertinents, dans la mesure où

ils s'inscrivent sur l'arrière-fond de possibilités déterminé par l'agencement des concepts.

Il faut également insister sur l'organisation de la perception par le paradigme. La citation suivante nous permettra d'aborder cet aspect de la problématique :

[...] les adeptes de paradigmes concurrents se livrent à leurs activités dans des mondes différents. [...] Travaillant dans des mondes différents, les deux groupes de scientifiques voient des choses différentes quand ils regardent dans la même direction à partir du même point. [...] dans certains domaines ils voient des choses différentes, et ils les voient dans un rapport différent les uns par rapport aux autres. (p.207)

Lorsqu'il identifie un objet du monde sur lequel il veut travailler, l'homme de science ne se livre pas à une activité préalable à la recherche au sein d'un paradigme : c'est déjà le paradigme qui lui permet d'identifier l'objet en question, qui le lui montre, relativement à son organisation conceptuelle, sous un aspect pertinent et qui le met dans un rapport particulier avec d'autres objets. Lorsque Kuhn parle de « mondes différents », il faut bien voir qu'il s'agit non pas de l'entier de l'expérience d'un être humain, mais bien de la portion de réel sur quoi porte le travail du scientifique. Et cette portion de réel peut être organisée de façons diverses par divers paradigmes, et les objets qui la composent apparaître sous divers aspects et être reliés de diverses manières.

Le paradigme fait plus que donner une forme aux objets du travail scientifique, voire les faire apparaître :

[...] les paradigmes fournissent aux scientifiques non seulement une carte, mais aussi certaines directives essentielles à la réalisation d'une carte. En apprenant un paradigme, l'homme de science acquiert à la fois une théorie, des méthodes et des critères de jugement, généralement en un mélange inextricable. C'est pourquoi, lors des changements de paradigme, il y a généralement déplacement significatif des critères déterminant la légitimité des problèmes et aussi l'acceptabilité des solutions. (p.155)

On peut partiellement reformuler ainsi ce fragment : le paradigme organise le monde du scientifique et ce que ce dernier peut en dire et y faire. De ceci, la détermination de la légitimité des problèmes et de

l'acceptabilité des solutions nous paraît exemplaire. L'architecture conceptuelle d'un paradigme et la structure qu'il confère de fait au monde ouvrent en le limitant un éventail de questions qui peuvent être posées à l'objet d'étude et d'actions qui peuvent être entreprises : en physique quantique, il y a lieu de s'interroger sur la vitesse ou la position de telle particule ; essayer de déterminer sa couleur, par contre, n'est pas une question pertinente, pas plus que de savoir si elle émet des bruits. À l'autre bout de la chaîne et pour les mêmes raisons, le paradigme circonscrit les possibilités de réponses : visant la pertinence, les solutions doivent déployer un argument qui s'inscrit dans l'aire du paradigme – faute de quoi elles paraîtront excentriques.

On aura saisi l'étendue de ce qui relève du paradigme dans sa première acception, ainsi que sa force contraignante. Pour ne pas donner de cette dernière une fausse image, nous voudrions toutefois glisser quelques mots avant de passer à la seconde acception du paradigme. Nous aurions en effet failli à notre tâche si l'on venait maintenant à se représenter le paradigme comme une voix impérieuse et les scientifiques comme de simples scribes dociles. Tout différemment, le paradigme, par son architecture conceptuelle, ouvre et rend possible un espace d'objets, de discours et d'actions au sein duquel les hommes de science conduisent une infinité d'observations, d'expériences et produisent une infinité de discours – mais pas n'importe lesquels. La contrainte du paradigme laisse ainsi une marge de manœuvre considérable. Plus encore : il faut se rendre compte que l'absence d'une organisation conceptuelle contraignante aurait pour effet non pas un élargissement significatif du domaine des possibles actionnels et discursifs, mais sa disparition pure et simple – puisque ce domaine doit son existence au paradigme.

La seconde acception du paradigme considère le problème sous l'angle, différent mais complémentaire, de l'intégration d'un réseau conceptuel – le paradigme étant maintenant les exemples et problèmes sur lesquels les étudiants travaillent pour devenir hommes de science. Dans sa première acception, on s'en souvient, le

paradigme est de l'ordre de l'implicite; comment dans ces conditions peut-il être *appris*? C'est à cette question que la seconde acception du paradigme veut répondre.

Dans la mesure où l'organisation conceptuelle qu'est le paradigme dans sa première acception ne se laisse pas réduire à un argument, à une thèse ou à un ensemble de règles explicites, il ne s'apprend et ne se comprend pas comme on peut apprendre et comprendre une argumentation ou un corpus de règles. Il s'apprend plutôt par le biais d'un travail répété sur des problèmes et sur des expériences en laboratoire. Kuhn ne s'attarde pas à ce processus assez complexe à envisager et nous ne substituerons pas notre pensée à la sienne. Notons néanmoins qu'un problème, par exemple, de physique quantique est dès l'abord formulé en symboles, qui prennent sens en raison de leur appartenance au réseau conceptuel de la physique quantique, et ne peut être résolu que par le biais d'un raisonnement situé sur cet arrière-fond: essayer de résoudre ce genre de problème implique de se confronter directement et de manière soutenue au paradigme quantique. Il en va de même pour les expériences en laboratoire. De la sorte, on peut, nous semble-t-il, parler d'apprentissage par progressive familiarisation – mais une familiarisation qui passe par la bande dans la mesure où l'essentiel reste implicite. Que l'apprentissage soit ainsi dérivé a pour conséquence le caractère « tacite » de la connaissance du paradigme chez les hommes de science: en un sens, il informe leurs actions et leurs discours sans qu'ils en soient forcément conscients; il est ce qui va de soi, ce qui reste en marge de la pratique, à la périphérie de la recherche.

Retenons de ce bref détour par la notion de paradigme chez Kuhn qu'il est un réseau conceptuel implicite et flou qui ouvre en la délimitant l'aire du dire et du faire scientifiques, des problèmes légitimes et des solutions acceptables; qu'il donne un sens à la pratique et à ses instruments; qu'il est, à tous les sens du terme, une manière de voir une portion plus ou moins étendue de la nature; qu'il s'apprend par progressive familiarisation moyennant un travail sur des problèmes et des expériences en laboratoire.

Nous l'avons dit: les paradigmes chez Kuhn sont des concepts très proches des concepts de jeux de langage dans la seconde philosophie de Wittgenstein, et notamment dans *De la certitude*. L'ensemble de cette philosophie a pour objet de mettre en lumière les manières de voir qui fondent nos pratiques humaines, de la plus humble à la plus complexe.

Systématiquement, l'investigation prend appui sur des exemples de considérations psychologiques, mathématiques, historiennes, esthétiques ou autres et cherche à sortir de l'ombre les fondements conceptuels qui sont les conditions de possibilité de ces exemples concrets. Pour faire bref, on peut dire que les pratiques sont ce que Wittgenstein nomme « jeu de langage » – dans son acception tardive et élargie –, les exemples et expressions concrets sont les « coups » faits à l'intérieur d'un jeu de langage et l'arrière-fond conceptuel est la « grammaire » du jeu de langage. Nous pouvons ainsi dire que la lecture littéraire est un jeu de langage, qu'une lecture littéraire concrète, telle qu'on peut la voir dans une revue scientifique ou la produire, est une série de coups dans le jeu de langage de la lecture littéraire et que les concepts implicites de texte et de signification qu'elle véhicule et qui la permettent appartiennent à la grammaire du jeu de langage.

De la certitude est un texte complexe, entrelaçant plusieurs lignes argumentatives à géométrie variable; aussi, pour ne pas nous perdre, concentrerons-nous notre attention sur une seule des questions abordées par Wittgenstein. Le philosophe pose qu'on ne peut pas douter de tout et que, lorsqu'on joue un jeu de langage, on met par le fait même un certain nombre d'éléments à l'abri du doute. Ces éléments relèvent de la grammaire du jeu de langage, ou encore des moyens de la représentation. Ainsi, d'un élève qui, dans un cours d'histoire, interromprait constamment son professeur pour douter que la Terre ait existé il y a plus de cent ans, Wittgenstein dit:

[...] lui non plus n'a pas encore appris à poser des questions. Il n'a pas appris le jeu que nous voulons lui enseigner. [...] Un doute de ce genre ne fait pas partie de ceux que nous connaissons dans ce jeu. (Mais ce n'est pas que nous ayons le choix de ce jeu). (1965: 85)

Autrement dit, l'histoire comme jeu de langage implique une certaine manière de voir le monde, le temps, la causalité, etc. Cette manière de voir, cette architecture conceptuelle est la condition *sine qua non* pour que ce jeu puisse être joué: elle est ce qui permet le discours des historiens.

À l'image du paradigme kuhnien, cette manière de voir est silencieuse:

Il peut se faire par exemple que l'ensemble de notre recherche soit ainsi disposé que, de ce chef, certaines propositions, si jamais elles sont formulées, sont hors de doute. Elles gîtent à l'écart de la route sur laquelle se meut la recherche. (p.47)

Les propositions qui sont pour moi solidement fixées, je ne les apprends pas explicitement. Je peux les trouver après coup, comme je trouve l'axe de rotation d'un corps en révolution. L'axe n'est pas fixé au sens où il serait maintenu fixe, mais c'est le mouvement tout à l'entour qui le détermine comme immobile. (p.60)

Cette discrétion s'inscrit dans le cadre de la distinction entre dire et montrer, qui traverse toute la philosophie de Wittgenstein: lorsque, par exemple, on produit une lecture littéraire, on dit un certain nombre de choses sur un texte donné, et on en montre d'autres, comme une manière de considérer le texte littéraire et la signification en général. En d'autres termes, ce que montrent les coups d'un jeu de langage, c'est la grammaire du jeu de langage qui les rend possibles.

Abordant la fonction de ces architectures conceptuelles qui se montrent sans se dire, Wittgenstein propose l'exemple suivant, partiellement daté:

Tout ce que j'ai vu ou entendu contribue à me convaincre qu'il n'y a pas un homme qui se soit jamais éloigné de la terre. Rien dans mon image du monde ne parle pour une vue contraire. Mais cette image du monde, je ne l'ai pas parce que je me suis convaincu de sa rectitude; ni non plus parce que je suis convaincu de sa rectitude. Non, elle est l'arrière-plan sur le fond duquel je distingue entre vrai et faux. Les propositions qui décrivent cette image du monde pourraient appartenir à une sorte de mythologie. Et leur rôle est semblable à celui des règles d'un jeu; et ce jeu, on peut aussi l'apprendre de façon purement pratique, sans règles explicites. (p.49)

Quel est le rôle des règles d'un jeu? On peut dire qu'elles interdéfinissent les éléments du jeu, qu'elles découpent un espace des possibles pour les coups à venir, qu'elles sont également ce en fonction de quoi les coups seront joués, ce qui leur confèrera sens et légitimité. Ainsi en va-t-il des fonctions de l'image du monde citée dans l'exemple: cet arrière-plan permet de dire ce qui est dit, il détermine l'aire du dire. En retour, ce qui est dit ne peut l'être que du fait qu'il est situé sur cet horizon qu'il montre par chacune de ses occurrences⁴.

La complexité du rapport qui se laisse entrevoir entre un coup dans un jeu de langage et tout l'arrière-fond qui le permet est également soulignée à plusieurs reprises par Wittgenstein:

Toute vérification de ce qu'on admet comme vrai, toute confirmation ou infirmation prennent déjà place à l'intérieur d'un système. Et assurément, ce système n'est pas un point de départ plus ou moins arbitraire ou douteux pour tous nos arguments; au contraire, il appartient à l'essence de ce que nous appelons un argument. Le système n'est pas tant le point de départ des arguments que leur milieu vital. (p.51)

«Si nous commençons à croire quelque chose, ce n'est pas une proposition isolée mais un système entier de propositions» (p. 57-58). Le système dont il est ici question recoupe les articulations conceptuelles qui composent la grammaire d'un jeu de langage. S'il y a un argument, dit le philosophe, alors il y a derrière lui tout un système qui est véritablement la condition d'existence des arguments particuliers. Il n'y a somme toute rien d'isolé: un argument est toujours un coup dans un jeu de langage et prend sens à l'intérieur de celui-ci. Le terme «argument» ne doit toutefois pas laisser penser que ce qui est dit ici ne vaut que pour une argumentation. Est en jeu tout ce qui peut se passer dans n'importe quel jeu de langage: lorsque, jouant un jeu de langage particulier, un individu fait un coup – quelle que soit sa forme – ce coup est rendu possible par – et donc implique – l'entier de la grammaire du jeu de langage en question.

En s'éclairant réciproquement et en approfondissant chacun des points complémentaires,

Kuhn et Wittgenstein esquissent une manière de penser les pratiques humaines très heuristique, et au sein de laquelle il nous semble y avoir un gain substantiel à envisager les pratiques visant à élaborer de la signification. L'un et l'autre estiment que ce qui se fait et se dit doit son existence, son sens et sa légitimité à son inscription au sein d'une (ou de plusieurs) pratique(s) réglée(s); pratique réglée dans la mesure où, d'une part, elle régule le faire et le dire et où, d'autre part, elle est constituée d'un ensemble de concepts implicites interdéfinis. Cette architecture conceptuelle est intégrée par les usagers d'une pratique et informe leur manière de voir, de dire et de penser tel aspect de leur expérience.

SINGULARITÉ DE LA PRATIQUE VERSUS SINGULARITÉ DU LECTEUR

À la lumière de la manière de considérer les pratiques sémiotiques que Kuhn et Wittgenstein nous ont permis d'esquisser, la question de la singularité et de la responsabilité du lecteur littéraire peut être reposée et recevoir un éclairage nouveau. Rappelons cette évidence que la singularité en question ne saurait être absolue: ce n'est pas n'importe quelle hypothèse de lecture qui sera acceptée comme valable, sous prétexte d'une mise à distance des impératifs théoriques et méthodologiques. Indépendamment du fait que certaines hypothèses seront jugées simplement plus élégantes ou plus heuristiques que d'autres (qui dans le fond sont tout aussi valables), certaines hypothèses seront considérées comme inacceptables. Singularité ne rime pas avec équivalence de toutes les hypothèses de lecture. Seulement, dire cela, c'est somme toute faire écho aux propos de Kuhn, lorsqu'il dit qu'un paradigme détermine l'acceptabilité des problèmes et des solutions – à ceci près qu'on escamote la présence du paradigme, de l'architecture conceptuelle qui ouvre l'espace du dire et du faire. En d'autres termes, refuser certaines hypothèses implique une pratique sémiotique conceptuellement organisée, de manière implicite et floue. Dire à quelqu'un qu'il propose une hypothèse farfelue, cela revient d'ailleurs souvent, sinon toujours, à ne pas être d'accord avec la manière de voir le texte

ou l'élaboration de la signification que montre son hypothèse – de là, aussi, la difficulté qu'on éprouve à justifier clairement ce refus: on sent bien que sa manière de voir les choses et la nôtre divergent, mais, en raison de leur nature implicite et floue, on peine à les exprimer. Peut-être, d'ailleurs, ces hypothèses refusées devraient-elles faire l'objet d'une réelle réflexion théorique: si elles remettent effectivement en question les soubassements implicites constitutifs de la lecture littéraire comme pratique sémiotique, elles peuvent, dans le même geste et pour peu qu'on y accorde une attention soutenue, nous permettre de faire partiellement passer ces soubassements dans l'ordre de l'explicite. De plus, il n'est pas d'emblée exclu, même si la chose paraît pour le moins ardue, qu'elles nous amènent à réviser nos manières de faire sens, ou du moins qu'elles nous laissent entrevoir d'autres manières de faire sens. De ce point de vue, mais par un autre biais, les hypertextes fictionnels, en raison de leur inadéquation manifeste avec notre concept implicite de texte et nos manières ordinaires de faire sens, posent un véritable défi à qui veut les analyser. Et, de fait, on ne sait pas encore très bien quoi faire avec ces étranges objets récemment apparus dans la sphère littéraire⁵.

Dans ces conditions, qu'en est-il de la singularité et de la responsabilité du lecteur littéraire dans ses choix épistémologiques? Nous pensons que la part de singularité et de responsabilité est limitée. Elle est limitée par le seul fait de vouloir faire une lecture littéraire: la lecture littéraire est une pratique sémiotique, une manière spécifique de faire sens, qui ouvre en la délimitant l'aire du dire que le lecteur pourra ensuite parcourir à sa guise. La singularité et la responsabilité du lecteur sont celles que lui laisse la pratique – et c'est ainsi et seulement ainsi qu'elles peuvent exister et posséder une certaine valeur. L'absence d'impératifs théoriques ou méthodologiques stricts n'hypothèque en rien la présence des éléments implicites contraignants constitutifs de la pratique, condition et légitimation des significations élaborées et des hypothèses proposées. Concèdera-t-on que la marge de manœuvre du lecteur est plus grande que

dans une lecture savante? On le pourrait, mais au prix fort d'une réduction de la spécificité de la lecture littéraire; nous aimerions mieux dire que la marge de manœuvre est autre, parce que la pratique est autre et que, principalement, les modalités d'élaboration de la signification et les opérations envisageables sur le texte sont d'une autre nature.

Par ailleurs, est-on davantage responsable de ses choix épistémologiques en lecture littéraire? Pour que ce soit fondamentalement le cas, il faudrait être pleinement conscient de l'entier de l'architecture conceptuelle implicite de la pratique et se déclarer en accord avec elle. À la suite de notre périple à travers Kuhn et Wittgenstein, on doutera de la possibilité d'une telle réflexion épistémologique. Comme on l'a vu, c'est à la suite d'un apprentissage, et par la bande, que cette architecture s'acquiert. De plus, une fois qu'elle est acquise, elle informe durablement et sans qu'il y ait de décision consciente le dire et le faire. Pour forcer la note, nous irons jusqu'à affirmer que, pour faire une lecture littéraire, il n'est pas particulièrement utile d'être conscient des manières implicites de voir le texte et de l'élaboration de la signification véhiculées par la pratique.

Par contre, le propre d'une réflexion sur la réception nous semble être justement d'apporter des éclaircissements sur les manières de voir qui ont délimité l'aire dans laquelle la lecture s'est inscrite. De là, et dans un cadre sémiotique, s'ouvre tout un jeu de perspectives et de possibilités pour cette investigation. Compte tenu de l'importance accordée par Kuhn et Wittgenstein à l'apprentissage, et compte tenu de leur insistance à inscrire respectivement le jeu de langage dans une forme de vie et le paradigme dans un environnement culturel, il y a moyen de mener nombre d'enquêtes dans des directions variées: la mise en évidence des manières de voir liées à certaines écoles critiques, les modalités de transmission de ce savoir spécifique, l'intégration d'une manière de voir le texte dans un espace socioculturel et les interactions entre ces deux aspects, les modifications effectivement apportées dans les manières de voir le texte par des approches qui se veulent novatrices, etc.⁶

CONCLUSION

Dans l'introduction du présent article, nous parlions de la singularité du lecteur littéraire en termes de singularité réglée. Peut-être comprend-on maintenant mieux pourquoi. Nous pensons préserver l'originalité de cette pratique et la situer au plus près de certains enjeux essentiels du travail sur le texte. Situer cette singularité au sein d'un espace ouvert et délimité par l'architecture conceptuelle véhiculée par la lecture littéraire revient à la faire dériver des modalités d'établissement de la signification propres à cette pratique sémiotique. Dans le même temps, cela revient à mettre l'accent sur la singularité de la pratique, ses paramètres sémiotiques idiosyncratiques – car c'est là que réside pour nous tout son intérêt. L'accent mis sur la singularité et la responsabilité du lecteur découle sans doute de la volonté de positionner la lecture littéraire en regard d'autres pratiques fondées sur des méthodologies fortes ou des impératifs théoriques particuliers: cette géographie intellectuelle met peut-être en lumière certains traits de la lecture littéraire – mais ceux seuls qui ont une commune mesure avec les autres pratiques évoquées, et non nécessairement ceux qui sont au cœur de la lecture littéraire.

Plus fondamentalement encore, la lecture littéraire nous apprend quelque chose d'essentiel sur notre rapport aux textes: on voit en effet que le travail sur les textes, même en dehors de partis pris théoriques ou méthodologiques, n'est possible et n'a de sens qu'en tant qu'il se situe au sein d'une aire ouverte par une pratique spécifique qui véhicule minimalement une manière de voir le texte, les opérations envisageables sur le texte et les modalités d'élaboration de la signification, c'est-à-dire une manière de voir l'objet sur lequel on travaille, le type de travail qu'on peut effectuer sur lui et les types de questions qu'on peut poser et de réponses qu'on peut donner⁷. On est ainsi à même de mesurer la spécialisation, la complexité conceptuelle et la richesse de cet acte à la familiarité trop souvent trompeuse. Du coup, on est à même de percevoir la spécificité de cette sémiotique de la réception sur l'horizon de laquelle prennent sens

nos propos. Par-delà le clin d'œil parodique, nous voulions essayer de montrer le gain à retirer d'un croisement entre la problématique de la réception et une conception sémiotique proposant un mode particulier d'investigation des pratiques humaines destinées à *faire sens*, où cette action est perçue comme réglée par une architecture conceptuelle floue, apprise dans un cadre éducatif particulier et intégrée à un ensemble socioculturel où elle entre en relation avec un ensemble d'autres activités, dans des domaines divers. Il appartient maintenant à la réception de notre entreprise de juger de son opportunité.

NOTES

1. Le présent article poursuit des réflexions personnelles commencées dans un séminaire animé à l'Université du Québec à Montréal par B. Gervais et M. Roy et intitulé « Lecture typique et lecture atypique », durant une année où j'ai bénéficié de subsides de la Société Académique Vaudoise et de la Fondation de l'Université du Québec à Montréal.
2. Pour être marginale dans le champ théorique de la réception, cette entreprise n'est pas nouvelle non plus. On peut par exemple la rapprocher de celle de Włodzimierz Bolecki (1983). Dans une veine kantienne et historienne, il envisage ainsi la question : « Il s'agit d'un problème concernant les "possibilités" de lecture qui englobe les conditions *a priori* de la lecture des œuvres littéraires dans une période donnée [...] » (p. 77) ; il vise à mettre en lumière « l'ensemble de l'appareil esthétique-cognitif grâce auquel le texte peut être examiné ». Pour lui, « la science de la littérature commence là où elle nous révèle le langage que nous utilisons pour parler d'elle tout en nous indiquant les cadres qui limitent ce langage » (p. 81). Les parallèles sont nombreux entre sa démarche et celle que nous allons entreprendre, et sa perspective diachronique complète bien notre visée pour l'instant synchronique. Toutefois, notre cadre théorique nous amène à borner notre réflexion au domaine conceptuel et à nous défier des ensembles normatifs trop stricts.
3. Profitons de cet exemple pour insister sur le fait que, ni dans la pensée de Kuhn ni dans la nôtre, il n'existe un seul et unique paradigme scientifique. Pour aller plus loin, affirmons qu'il n'existe pas, par exemple, un paradigme en physique : il faut plutôt dire que la physique newtonienne est un paradigme, que la physique einsteinienne en est un autre et que la physique quantique en est un troisième. La pensée de Kuhn relativement au paradigme se développe dans deux directions : la première, synchronique, cherche à définir, avec les nuances qu'on a apportées, le paradigme ; la seconde, diachronique, cherche à montrer comment un paradigme s'impose, guide la recherche, puis est éventuellement contesté et enfin remplacé par un autre paradigme. Les dimensions de la présente réflexion et des ambitions de cohérence argumentative qu'on jugera avec bienveillance nous poussent à privilégier la première voie ; en fin de parcours, toutefois, nous proposerons quelques ouvertures en direction de la seconde.
4. On aura noté en passant le contexte d'apprentissage mentionné dans cette citation et dans la citation précédente, où se dessine, ici comme

ailleurs, une nette parenté entre Kuhn et Wittgenstein. Il y aurait d'ailleurs lieu de se demander si le contexte d'apprentissage n'est pas particulièrement propice aux réflexions sur les pratiques sémiotiques telles que nous les envisageons à la suite des deux penseurs, dans la mesure où c'est sans doute le seul moment où peut être concrètement questionnée l'aire du dire et où peut avoir lieu une défamiliarisation permettant la mise en évidence de certains aspects fondamentaux d'une pratique sémiotique.

5. Voir à ce propos B. Gervais et N. Xanthos (à paraître). Par les deux bouts de la chaîne, les hypothèses de lecture refusées et les hypertextes fictionnels remettent en question nos pratiques sémiotiques conventionnelles : d'un côté en s'attaquant à leurs concepts implicites fondateurs, de l'autre en opposant auxdits concepts un monde qu'ils ne sont pas en mesure de rendre signifiant. Ce deuxième cas de figure apporte d'ailleurs un judicieux contrepoids à notre argument qui aurait pu jusque-là laisser croire que le monde se laisse passivement informer par nos pratiques sémiotiques ; on entrevoit maintenant des possibilités d'interaction bienvenues.
6. Sur ce point aussi, nous renvoyons notre lecteur à Bolecki qui explore cette dimension socio-historique, seulement effleurée ici : « La mise au clair du fonctionnement d'un style de réception doit renvoyer aux cadres sociaux de lecture traités comme des configurations des normes propres à une époque d'une part, et au type de lecture constituant un corps de principes plus fondamentaux que ceux qui se manifestent dans la lecture d'une œuvre isolée, de l'autre » (1983 : 80). Pour la réflexion sur les transformations de la manière de voir le texte causées par l'apparition de nouvelles théories, la révolution scientifique telle que la présente Kuhn est naturellement une base de premier ordre.
7. La réflexion que mène M. Charles (1995) mérite à ce titre d'être citée. Dans une optique légèrement différente de la nôtre, il essaie de voir quels sont les présupposés que l'on possède sur le texte, et la façon dont ces présupposés informent le travail critique, la méthode, la théorie et les outils mis au point. Aux présupposés traditionnels de cohérence et d'unité du texte, il cherche à opposer une autre vision de l'objet, fondée non plus sur la recherche du même à l'intérieur du texte, mais sur celle de l'autre, sur l'observation des lieux où la cohérence est mise en péril plutôt que sur celle des lieux où elle se manifeste – étant entendu que la mise en péril et la manifestation de la cohérence sont toutes deux construites par l'analyste et non données dans le texte. L'avenir dira si la théorie et la méthodologie élaborées trouveront un large écho, mais on peut d'ores et déjà s'inspirer des conclusions épistémologiques de l'auteur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOLECKI, W. [1983] : « L'Espace socioculturel et la lecture », dans J. Heisten (dir.), *La Réception de l'œuvre littéraire* (Actes du Colloque de l'Université de Wrocław), Pologne, Romanica Wratislaviensia.
- CHARLES, M. [1995] : *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil.
- GERVAIS, B. [1997] : *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ.
- GERVAIS, B. et N. XANTHOS [à paraître] : « L'Hypertexte : une lecture sans fin », *Littérature, informatique, lecture*, dirigé par M. Lenoble et A. Vuillemin, Limoges, PULIM.
- KUHN, T. [1983] : *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- SCHÖBER, R. [1983] : « Esthétique de la réception et lecture réaliste », dans J. Heisten (dir.), *La Réception de l'œuvre littéraire* (Actes du Colloque de l'Université de Wrocław), Pologne, Romanica Wratislaviensia.
- WITTGENSTEIN, L. [1961] : *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard ; [1965] : *De la certitude*, Paris, Gallimard.

MARIE CALUMET

DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

POUR UNE SÉMIOLOGIE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE¹

FERNAND ROY

En 1904, la critique fut veule; en 1946, elle fut stupide. Marie Calumet est un livre important de notre littérature, beaucoup plus que ceux de Laberge dont c'est la mode de dire du bien dans les revues universitaires.

(Jacques Ferron, 1970a: 75)

PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSE DE TRAVAIL

S'il convient de savoir que le roman *Marie Calumet* a été reconnu par l'institution littéraire québécoise quelque cinquante ans après sa publication, soit au moment où l'on a commencé à parler de spécificité québécoise en littérature, il convient par ailleurs et tout autant de ne pas méconnaître qu'en 1904 c'est uniquement la critique canadienne-française qui avait été «veule»: en 1907, dans ses *Nouvelles études de la littérature canadienne française* (sic), Charles ab der Halden (p. 317-318) parlait du jeune romancier Rodolphe Girard comme d'un écrivain intéressant et curieux. Force est donc de relativiser un tant soit peu le propos de Jacques Ferron, et de faire d'entrée de jeu l'hypothèse que le jugement des historiens d'une littérature donnée évolue en fonction de la définition qu'ils donnent à la notion d'histoire qu'ils privilégient². Aussi, analyser l'intégration progressive de *Marie Calumet* à l'histoire de la littérature québécoise implique à la fois de prendre en compte ce que la vision actuelle – québécoise – de la littérature doit à *Marie Calumet* et de chercher à identifier la fonction de l'histoire dans l'intégration de *Marie Calumet* au corpus littéraire québécois. À partir du fait que la vision de l'histoire privilégiée influe directement sur les textes constitutifs du corpus d'une littérature donnée, serait-il possible, en «renversant la vapeur», d'étayer l'idée que la notion d'histoire a comme préalable l'existence de textes déjà reçus comme littéraires?

S'il est impossible d'imaginer une histoire littéraire sans imaginer un certain nombre de textes lui préexistant, on ne saurait par contre nier que la spécificité – ou non – du littéraire ne va pas sans qu'il y ait littérature. Sans prétendre répondre ici dans l'absolu à la question «la poule ou l'œuf?», je me permettrai de

préciser un peu le fondement théorique – socio-sémio-linguistique – de ma réflexion. Je pose qu’une (structure de) signification est toujours déjà l’effet, sur un matériau – sonore ou écrit, en l’occurrence ici en cause – donné, d’un processus d’interaction (possiblement fictif) entre deux interlocuteurs, disons X et Y; qu’un consensus fonde l’existence du signe linguistique fait que cette interaction n’est, à proprement parler, verbale que la seconde fois que X – ou Y – émet les mêmes sons – en présence de l’autre qui réactualise le consensus établi. La nécessité du signe peut être entendue concrètement: après avoir anticipé une motivation aux sons émis par X, après avoir en quelque sorte fait l’hypothèse – abduction – que ces sons constituaient un signal eu égard au lieu de X, Y actualise un signal eu égard à son lieu à lui; la mise en rapport des deux signaux fait du second un interprétant recevable du premier – interprétant dont X confirme finalement la pertinence. On se doit cependant de remarquer que le processus d’interaction constitutif d’une langue fonde en quelque sorte symboliquement l’interdépendance matérielle de X et de Y, en occultant éventuellement la différence entre le lieu de X et celui de Y. Il me paraît nécessaire de ne pas confondre l’interdépendance structurelle et la différence qui est, elle, conjoncturelle: la première ne va pas sans la seconde, mais l’intérêt de la distinction tient justement à ce qu’elle permet de comprendre que la seconde ne conduit pas obligatoirement à la première.

La perspective socio-historique propose d’analyser les discours en lisant la distance inévitable entre les interlocuteurs en termes de rapports sociaux de production. Pour rendre compte de la fortune de *Marie Calumet* depuis 1904, elle parlera d’une intervention dans le processus de production d’une langue «commune» à une collectivité et mettra en évidence que le roman met en forme une lutte pour la possession du capital symbolique, lutte qui, en dernière instance, est elle-même surdéterminée par la lutte des classes. Le roman apparaîtra alors comme créateur d’illusion, justement en ce qu’il raconte une histoire où l’hégémonie culturelle du clergé est battue

en brèche au profit d’une vision plus «libérale» de l’écriture: le point de vue «laïque» du «journaliste» Rodolphe Girard allait à long terme triompher du point de vue «religieux» du curé, mais cette libération s’avérerait illusoire puisqu’elle impliquait en dernière instance un asservissement du travail d’écriture du journaliste aux intérêts de la bourgeoisie libérale – le mariage de l’homme engagé du curé avec Marie Calumet a lieu au presbytère, mais il ne va pas sans un contrat de mariage – plein de clauses économiques – «symboliquement» rédigé par le notaire sur la table de travail du curé.

La perspective sociosémiotique me semble un peu différente qui, elle, toujours pour rendre compte de la «fortune littéraire» de *Marie Calumet*, voudra plutôt décrire en termes de processus discursif les diverses péripéties qui ont mené à l’intégration du roman au corpus littéraire national, sans lier directement ces diverses étapes à l’«asservissement» de l’institution aux intérêts de la bourgeoisie libérale: elle s’appliquera à montrer que la prise en compte du roman par l’histoire littéraire constitue une étape décisive dans la mise en place du discours constitutif de l’institution littéraire québécoise. Cela donnera éventuellement aux tenants de la perspective socio-historique l’impression que pour un sociosémologue, la littérature québécoise est un phénomène qui n’a rien d’historique; alors que cela revient simplement à essayer de penser la structure de l’institution avant de l’analyser à partir de ce qui la surdétermine. À noter que pour les fins de mon propos, cette perspective sociosémiotique est à distinguer de la problématique dite de la «réception»: je veux justement suggérer ici que les théories de la réception auraient avantage à distinguer entre la réception immédiate des textes par la critique et le traitement que font subir aux textes et à leur réception critique les histoires littéraires. Pour une raison bien simple: les phénomènes langagiers sont irréductibles à une dyade «action/réaction». Ils sont – deviennent – langagiers parce qu’ils résultent d’un processus interactif qu’il serait simpliste de prétendre décrire de l’intérieur en termes de «question-réponse». À mon sens, la théorie

«réception-réponse» à un «texte-question» ne gagne en rien à être retournée dans un utopique hors-temps en termes de «trouver-la-question» à laquelle le «texte-se-veut-une-réponse». Ce qui lui manque, à la théorie «question/réponse», c'est d'arriver à assumer que le résultat est acquis par la mise en place *dans le temps* d'une sanction de la «parole-réponse» par la «question-en-tant-que-désormais-abolie».

Il me paraîtrait réducteur de prétendre choisir entre les deux perspectives, la socio-historique et la sociosémiotique. J'explorerai plutôt l'idée –l'espoir!– que les deux projets sont non pas contradictoires mais bien à articuler dans un rapport de complémentarité. Compte tenu de ce qu'une hypothèse de travail vaut par ce qu'elle permet d'inscrire dans la logique d'un savoir, je fais celle que la visée sémiotique présuppose –au sens sémiotique, donc de façon univoque– la visée sociologique³.

Pour arriver à intégrer l'histoire littéraire dans le processus de reconnaissance de *Marie Calumet* par l'institution littéraire québécoise, il me paraît utile, *dans un premier temps*, de faire appel à une problématique sémiotique d'analyse de discours. Cependant, le projet sémiotique ne saurait inclure l'étude du champ littéraire en tant que lieu d'une lutte pour la possession du capital symbolique; aussi, une fois que l'on aura réussi à penser l'histoire littéraire en termes de composante du discours constitutif de l'institution littéraire, il sera normal d'en venir au projet sociologique d'étude de cette institution. Ce projet aura à prendre en compte le fait qu'il s'agit d'une institution essentiellement –et non pas seulement conjoncturellement– liée à la pratique du langage dans les sociétés d'écriture, et à la [re]production d'une langue nationale: on ne saurait en réduire la spécificité à une question de lutte dans le champ du capital symbolique.

À partir de ces positions théoriques, en analysant le processus d'intégration lente du roman *Marie Calumet* à la littérature québécoise, j'espère illustrer l'utilité de penser que la constitution d'une histoire littéraire initie la phase de légitimation –par des études savantes– des textes reçus comme littéraires au

moment de leur publication. Il me paraît utile de définir l'amorce de cette phase de légitimation en termes de performance sémionarrative: on ne saurait définir adéquatement le concept sans l'envisager dans une perspective discursive, sans y voir une transformation visant à légitimer –par l'interprétant «histoire»– le texte qui lors de sa publication était donné comme problématique –du fait justement qu'il n'avait pas encore été reçu comme littéraire. L'intérêt de l'opération est de taille: il y va de la mise en évidence que l'histoire littéraire rendrait possible une lecture historique de l'évolution sociale d'une collectivité, une fois que certains textes se donnant comme représentatifs de cette évolution ont été reçus comme littéraires par la critique immédiate. Alors que la publication du texte constituerait un nouveau –donc problématique– contrat de lecture, l'histoire littéraire avaliserait socialement ce contrat à la lumière de la réception immédiate. Cette phase de transformation est à distinguer clairement de la phase de réception critique immédiate qui, elle, consiste plutôt à faire l'hypothèse de la littérarité même, en affirmant l'autonomie du texte.

Essentiellement, je propose que l'histoire littéraire constitue en corpus les textes déjà reçus comme littéraires: ce serait un discours intégrateur qui générerait l'histoire comme «interprétant» valable pour rendre compte de l'évolution d'une collectivité. J'insiste: *mon hypothèse consiste à dire que c'est la catégorie «histoire» qui résulte du «corpus constitué»; alors que la validation de la valeur littéraire même des textes intégrés ne peut être dégagée qu'après coup, pour cautionner la coloration donnée à la catégorie «histoire»*. En d'autres termes: *Marie Calumet* n'a pas changé pour la peine entre sa parution en 1904 et la fin, imminente, du second millénaire; ce qui a changé au cours du siècle, c'est la notion d'histoire.

Je développerai mon propos en deux temps. D'abord je m'appliquerai à montrer que le roman *Marie Calumet* a dû être reconnu comme littéraire par la critique immédiate avant d'être intégré dans le corpus littéraire québécois; je le ferai en soulignant que cela s'est produit au moment où la société

québécoise se donnait une vision moderne – libérale – de l'histoire. Puis j'essayerai de montrer que c'est une vision de l'histoire – et non pas une vision du littéraire! – que *Marie Calumet* cautionne depuis 1960.

MARIE CALUMET

Un roman reconnu littéraire 50 ans après sa parution

Le premier point à étayer est que l'histoire littéraire n'a pas inventé l'étiquette littéraire qu'elle a reconnue à *Marie Calumet*. L'histoire littéraire n'a pas défini la spécificité interne – la littérarité – de *Marie Calumet*; une fois le roman reçu positivement par la critique immédiate, elle s'est simplement appliquée à l'intégrer dans le corpus littéraire – en s'en servant comme d'un anti-sujet «préhistorique», ce qui sera le second point de ma démarche.

En 1904, Rodolphe Girard exerçait le métier de journaliste à *La Presse* et il avait déjà, aux yeux de ses pairs intellectuels, le statut d'homme de lettres en herbe: il avait publié un roman de jeunesse, *Florence*, en 1900. En 1907, il en publia un troisième, *Rédemption*; et un quatrième, *L'Algonquine*, parut en 1910, dans le journal *Le Temps*. Pourtant, et même si dès 1903 *La Presse* avait déjà publié une entrevue de Girard parlant du «roman de mœurs» qu'il préparait, aucune histoire littéraire écrite au Canada et consacrée spécifiquement à la littérature canadienne-française n'a parlé de Rodolphe Girard avant 1960⁴. La plus haute instance de la critique institutionnelle, l'archevêché de Montréal, avait immédiatement condamné *Marie Calumet* à l'oubli, en le mettant à l'Index: il présentait un «danger de perversion morale, esthétique et littéraire» (*La Semaine religieuse*, 1904: 87).

En ignorant l'œuvre de Girard, Camille Roy – et à sa suite Albert Durand et Samuel Baillargeon – s'est tout simplement montré respectueux de la position prise par l'archevêque de Montréal. À mon avis, ce respect des «événements» était une condition de la reconnaissance de Camille Roy comme historien de la littérature. Dans son «Avant-propos» aux *Origines littéraires*, à peine cinq ans après la condamnation de *Marie Calumet*, Camille Roy parlait du souci de

«conserver intact le patrimoine sacré de notre langue française» et ajoutait que «si imparfaites que soient les œuvres dont nous parlons, elles sont éminemment représentatives de la vie d'une époque [et ...] des documents que nous ne pouvons pas ignorer» (Roy, 1909: 7-8). Quelque vingt ans plus tard, son silence au sujet de tous les romans de Girard signifiait donc que ce dernier n'était toujours pas un homme de lettres important: *Marie Calumet* n'était pas parmi les «documents que nous ne pouvons pas ignorer»; ainsi en avait décidé la collectivité par le biais de ses critiques immédiats les plus patentés. On pourra évidemment souligner que le *Nihil obstat* qui apparaît dans tous les livres publiés par Camille Roy explique en partie cet état de fait: l'œuvre de Girard ne présentait pas d'intérêt «pour le patrimoine sacré de la langue française». Cela marque bien que l'objectif de Camille Roy était tout de même décalé par rapport à celui de la réception critique immédiate: il s'agissait d'inscrire les textes reçus positivement par la critique dans un discours constitutif du corpus officiel, en l'occurrence défini «patrimoine sacré de la langue française». On ne peut pas reprocher à Camille Roy d'avoir pris acte que le roman de Girard menaçait le caractère sacré de ce patrimoine: il faisait son métier d'historien, en conformité avec la coloration de la notion d'histoire-signes qui prévalait alors.

Pour la réédition du roman en 1946, Girard n'a pas pris de chance: il a «expurgé» son texte, c'est-à-dire, entre autres, en l'amputant, à mon avis malencontreusement, d'une bonne partie du dernier chapitre; et le roman a été précédé d'une généreuse introduction de son ami Albert Laberge, où il était question de «chef-d'œuvre» (Laberge, 1946)⁵. Cette seconde fois, *Marie Calumet* a été reçu de façon moins farouchement négative. *La Revue populaire* a pourtant été la seule à aller ouvertement dans le sens de Laberge et à parler d'un «livre extraordinaire» attendu par «le public» «depuis quarante ans» (*La Revue populaire*, 1947: 22). Dans *Lectures*, on a prudemment convenu qu'il s'agissait d'un récit «vivant» et «alerte», qui «tourn[ait] parfois au grotesque» mais qui méritait tout de même d'être pris en compte par

l'institution littéraire (Laplanche, 1947 : 121)⁶. De son côté, *La Presse* a reproduit la critique mitigée de *Culture*, où Romain Legaré avait parlé d'un « roman populaire et non proprement littéraire ou artistique » (Legaré, 1947 : 363)⁷. Cependant, la prestigieuse *Revue de l'Université Laval*, fidèle à son célèbre historien de la littérature, s'est montrée carrément plus sévère :

À peine un roman [...] le tout est désobligeant et n'a pas le moindre accent de vérité canadienne [...] grasse caricature dégoûtante [qui] aurait pu rester dans l'oubli.

(repris dans *La Revue populaire*, 1947 : 794)

Mais la réception immédiate dans son ensemble a été suffisamment positive pour que Gérard Tougas soit tenu – objectivité d'historien oblige – de consentir une place à Rodolphe Girard, dès 1960. Je dis « consentir » car il s'agit d'une place plus à l'ombre qu'au soleil. À toutes fins pratiques, Tougas prit acte du petit scandale soulevé en 1904, question de donner du poids à la vision libérale et laïcisante de l'histoire qu'il proposait de substituer à celle, plus conservatrice et plus cléricale, de Camille Roy. Le propos de Tougas mérite une brève analyse.

Après avoir très rapidement qualifié *Marie Calumet* de « roman aussi innocent que fade » et de « *Clochemerle* affadi [ayant] causé, lors de sa publication, un petit scandale qui lui a permis de survivre », au moment de conclure son survol du roman québécois d'avant 1940, Tougas n'en prenait pas moins appui sur Rodolphe Girard :

Le roman canadien est libre. Son asservissement à quelques grands thèmes, liés à la survivance française, n'a, du reste, jamais existé que dans son esprit. S'il est vrai que certains romanciers, tels Rodolphe Girard et Jean-Charles Harvey, ont encouru la vindicte [...], qui oserait affirmer, en plaçant le débat sur le seul plan des idées et du bon goût, que la littérature canadienne, du fait de l'intervention des bien-pensants, s'en est trouvée dangereusement appauvrie?

(Tougas, 1967 : 155)

J'attirerai d'abord l'attention sur le manque d'originalité du propos de Tougas. Dans la revue *Lectures*, on avait déjà dit que le roman de Girard

n'avait « rien de l'irrespect flagrant et de l'irrégion affichée dans les textes de l'auteur de *Clochemerle* » (Laplanche, 1947 : 121). Le « *Clochemerle* affadi » retenu illustre bien que le discours de l'historien constitue essentiellement une lecture-synthèse de la réception critique récente du roman. Mais l'essentiel est l'idée de la fin de l'asservissement à des grands thèmes.

Cette interprétation permet : 1) de rendre compte du scandale causé par le roman de Girard ; 2) de respecter le succès moyen de la réédition tout en justifiant le silence momentané de l'histoire de Camille Roy : les curés ont eu bien tort de s'en prendre à un petit roman aussi innocent, mais ils n'en avaient pas moins des idées et du goût ; et 3) de suggérer une cohérence à l'ensemble mis en place : il y a eu évolution lente et progressive vers la liberté. Ce qui caractérise en somme le propos de Tougas et le distingue de celui de Roy, c'est le souci de constituer le patrimoine de la langue française, sans en faire quelque chose de sacré. À ses yeux, *Marie Calumet* demeure une œuvre bien imparfaite ; mais il répète après Camille Roy que « si imparfaites que soient les œuvres dont nous parlons [ce sont] des documents que nous ne pouvons pas ignorer ». La différence entre les deux points de vue tient simplement à ce que la suite discursive de Tougas avance l'idée de la libération progressive du roman des thèmes imposés par le clergé : la vraie littérature est libre, elle n'a pas d'autre finalité qu'elle-même. Pour rendre vraisemblable cette idée de libération progressive de la littérature, Tougas la fait naître dans le temps : il donne *Marie Calumet* comme preuve de l'étroitesse d'esprit du clergé. Ce qui lui « permet » évidemment de ne pas remarquer qu'il se contente de remplacer le paradigme « patrimoine sacré » par un autre paradigme tout aussi utopique.

Marie Calumet est donc un beau cas pour commencer à circonscrire le rôle de l'histoire littéraire dans la constitution d'un corpus littéraire. D'une part, à la suite de la condamnation de 1904, le silence d'un Camille Roy au sujet de Girard montre que l'historien de la littérature travaille, comme les autres historiens, sur des documents et que ses documents sont les textes qui ont été élevés au rang de « valeurs »

par la critique immédiate. D'autre part, l'entrée de *Marie Calumet* dans le corpus, en 1960, fait suite à la re-publication du roman en 1946: Tougas a adapté la position d'abord adoptée par l'historien Camille Roy à la critique dont a été l'objet le texte lors de sa réédition⁸. Il ne lui est pas venu à l'esprit de revoir la notion de «valeur» même: il s'est au contraire appliqué à souligner la sûreté de goût de son prédécesseur. Ce qui donne à penser que ce qui change d'une histoire littéraire à l'autre c'est en effet l'interprétant «histoire», et non pas la valeur littéraire même.

D'UN «ROMAN DE MŒURS» (en 1903)

À «UNE SIMPLE SUITE DE TABLEAUX» (en 1980)

Comme *Marie Calumet* n'avait pas fait l'objet d'un consensus «institutionnel» positif au début du siècle, le contrat –entre l'éditeur et les lecteurs– dans sa totalité a dû être relancé en 1946. L'œuvre devait, cette fois, passer la rampe, mais sans que la critique immédiate soit unanime. Cela explique peut-être le parti qu'allait prendre Réédition-Québec en 1969, en revenant à la version «originale» de 1904⁹. Il y a bien sûr aussi que, tout de suite après 1960, il a été convenu, dans le milieu universitaire laïcisant et participant de la révolution tranquille, qu'il existait effectivement une littérature québécoise¹⁰. Dans un livre-synthèse portant sur *Le Roman canadien-français*, l'historien Paul Wyczynski devait conclure que *Marie Calumet* «disloque le cadre régi du roman canadien, trop exclusivement porté, jusque-là, à idéaliser la vie» (1964: 17) et constitue le premier jalon d'une littérature populaire, une sorte de clin d'œil: «une grosse farce efficace, bien menée et accessible».

En faisant de *Marie Calumet* le premier des quatre romans les plus marquants des premières décennies du siècle, Wyczynski révisait le travail commencé par Tougas. «Citée» dans une optique d'affirmation de la spécificité de la littérature d'ici, *Marie Calumet* allait bientôt faire date dans l'histoire du roman canadien-français. Et l'histoire littéraire continue encore actuellement à le considérer comme une «date», c'est-à-dire comme un texte qui vaut par son contenu plus

que par sa valeur littéraire: c'est devenu l'histoire de la servante qui hésite à jeter la sainte pisserie de monseigneur...

Je pense avoir contribué ailleurs à démontrer que *Marie Calumet* n'est pas une «simple suite de tableaux» mais bien un roman de facture on ne peut plus régulière¹¹. Ce que je veux m'appliquer à préciser maintenant, c'est qu'en définitive l'attribution d'un statut historique à *Marie Calumet* fonde la notion d'histoire socioculturelle que véhicule encore aujourd'hui le discours qui prétend décrire la vie littéraire au Québec. Mon argumentation tendra à montrer qu'en méconnaissant l'organisation d'ensemble de ce récit, et en occultant de ce fait sa valeur, les historiens de la littérature québécoise continuent de jauger la vie littéraire à l'aune des catégories servant à analyser la vie sociale. En faisant de la libération religieuse le point de départ de l'écriture littéraire, ils continuent de mythifier le savoir historique et d'idéaliser la fonction sociale de l'écriture.

Le paradoxe est que, ce faisant, les historiens de la littérature répètent on ne peut plus fidèlement le discours que tenait déjà Rodolphe Girard en 1903. Après avoir annoncé la publication prochaine d'une étude de mœurs sur la fameuse Marie Calumet de la chanson populaire (*La Presse*, 1903: 10), *La Presse* publiait, également en 1903, le résultat d'une entrevue avec l'«homme de lettres» Rodolphe Girard. Celui-ci y expliquait que son roman serait une «étude de mœurs faite dans des milieux délaissés [...] par nos littérateurs au Canada» (Charlebois, 1986: 75). Il affirmait avoir fait «un travail à la fois éthologique et philologique» et prévenait que son roman pourrait peut-être passer pour «un livre de patois». «Je ne songerai pas à m'en défendre autrement, ajoutait-il, adepte que je suis de cette école réaliste qui met la vérité historique au-dessus de la convention littéraire» (*ibid.*, p. 76). Girard était donc conscient d'aller contre les canons littéraires de son temps, notamment en ce qui concerne l'utilisation du parler populaire dans un texte littéraire. Ce qui est moins évident, par contre, c'est pourquoi l'histoire littéraire allait, même après 1960, traduire en termes

d'imperfection formelle le danger de «perversion» littéraire vu dans le roman lors de sa parution. D'évidence, on touche là une corde sensible: jusqu'à quel point une institution liée à la reproduction d'une langue dont la norme est écrite est-elle tenue d'illustrer cette norme? À sa manière, Girard avait résolu le problème en précisant qu'il mettait la vérité historique au-dessus de la convention littéraire. Ce qui impliquait que la convention littéraire se devait d'être au service de l'histoire-processus.

En 1969, il y a eu la réimpression en fac-similé de l'édition de 1904, par Réédition-Québec; en 1973, Luc Lacoursière a assuré la reprise de l'édition de 1946 dans la prestigieuse collection du Nénuphar; et, depuis, d'abord en 1979 puis en 1990, le roman a été réédité dans la collection «Bibliothèque québécoise»¹². Que les reprises de 1979 et de 1990 n'aient guère retenu l'attention de la critique s'entend facilement: le roman était, dans l'immédiat, devenu «événement» dans la «préhistoire» du roman québécois; et l'éditeur assure simplement la présence du livre dans les librairies, pour répondre à la demande du marché scolaire¹³.

Ce n'est pas seulement par la magie de l'édition prestigieuse de 1973 que «Le galeux devient un respectable personnage»¹⁴. Constituée par un universitaire de renom, la collection du Nénuphar était plutôt de l'ordre d'une sanction définitive de l'appartenance du roman au corpus littéraire québécois; toutes proportions gardées, elle était de l'ordre d'une édition critique. Dès 1970, en effet, la réception critique immédiate a revu et corrigé le jugement mitigé antérieur dont Tougas avait proposé une synthèse libérale. À cette occasion, une nouvelle ligne de pensée s'est dessinée, qui est depuis reprise par les histoires littéraires¹⁵. La réception de cette troisième édition du roman allait être tout aussi déterminante que la seconde pour les historiens de la littérature: Marie Calumet «n'est ni grossier, ni immoral, ni impie» (Robin, 1970: 18); ce n'est cependant pas un très bon roman, plutôt «un événement plus sociologique que littéraire»¹⁶, mais il était temps que les historiens de la littérature le

reconnaissent. Jacques Ferron avait donné le ton en écrivant qu'il s'agissait d'un «chef-d'œuvre d'un genre qui nous est propre: la monographie de paroisse» (Ferron, 1970a: 75) et dont l'interdiction allait faire de l'écrivain québécois «un intellectuel colonisé» par la France (*idem*, 1970b: 52).

Ferron n'a évidemment pas été le seul à valoriser la couleur locale du roman. Jean Blouin faisait parallèlement la manchette de «Perspectives», le supplément culturel hebdomadaire du quotidien *Le Soleil*, en y rappelant en quatre pages «Le scandale de Marie Calumet» (1970). Cette tendance à relire le passé avait été précédée, tant dans *La Presse* que dans *La Patrie* et le *Dimanche-Matin*, d'invitations à prendre «quelques heures de bonne humeur» (Martel, 1970: 32), question de savoir qui était Marie Calumet (*La Patrie*, 1970: 17). Jacques Vigneault, dans *Québec-Presse*, se montrait plus incisif en proposant une interprétation psychosociale qui dépassait, tout en mythifiant le travail d'écriture, le choix de la «vérité» historique qu'avait annoncé Girard:

L'analyse un peu serrée [...] révèle un message qui devrait glacer d'horreur le lecteur pénétrant [...], un arrêt à la phase anale [...]. L'univers de l'œuvre [...] entièrement dominé par la crainte et la tentation d'une régression à cette phase de la vie, n'est qu'une lutte entre propreté et saleté, dressage et instinct. On ne saurait expliquer autrement cette obsession de la propreté [...]. Marie Calumet de Rodolphe Girard est une autre preuve de l'abrutissement auquel confinait une éducation qui refoulait l'activité sexuelle, réprimait l'imagination [...].

(Vigneault, 1970: 14a)

En dépit de tous ces jugements critiques positifs, l'histoire littéraire allait continuer de considérer, à la suite de Tougas, le petit roman comme bien imparfait mais digne de parvenir à la postérité en tant que «date».

Il est intéressant de voir que l'impact de la réception critique des rééditions de 1969 et de 1973 sur les propos des historiens n'est pas allé sans un décalage¹⁷. Je citerai d'abord des histoires publiées à la fin des années soixante, c'est-à-dire datant de la réception critique des années cinquante:

Ce roman, d'ailleurs médiocre et qui nous paraît aujourd'hui anodin, a pourtant soulevé en son temps des protestations indignées.

(Bessette et alii, 1968: 368)

Les premières tentatives de roman psychologique remontent au début du XX^e siècle, avec des romanciers comme Rodolphe Girard (Florence, 1900, Marie Calumet, 1904, Rédemption, 1906) [...] mais rien ne vaut véritablement d'être signalé avant que ne surgisse [...], dans les années 1930, Jean-Charles Harvey.

(Grandpré, 1968: 109)

[...] farce clérico-villageoise de Rodolphe Girard, dont la langue grasse et l'odeur excrémentielle firent scandale.

(Mailhot, 1974: 35)

[...] farce que certains passages facétieusement stercoraires permettent de qualifier de rabelaisienne [...] n'est qu'une très innocente satire des mœurs cléricales de la campagne.

(Dionne, 1984: 92)

[...] cet ensemble de tableaux qu'on hésite parfois à appeler roman, constitue une œuvre qui vaut surtout par son côté humoristique et sa finesse de ton.

(Lafortune, 1985: 27)

Alors qu'en 1968, le roman continuait d'être une œuvre «médiocre» ayant soulevé de la poussière lors de sa parution, voilà qu'au tournant des années quatre-vingt, il est devenu une farce implicitement satirique, un «ensemble de tableaux» dont la forme laisse à désirer, mais qui vaut par son côté humoristique et sa finesse de ton. Au-delà des changements de mentalité, on pourrait, somme toute, s'attendre à ce que les historiens actuels rééditent l'avis de Gérard Tougas au sujet du jugement critique porté par le clergé sur *Marie Calumet*: les clercs manquaient d'ouverture d'esprit – et de sens de l'humour –, mais ils savaient reconnaître les textes valables. Les historiens de la littérature n'inventent pas la «valeur» qu'ils reconnaissent aux textes!

Je retiendrai ici pour fin d'une analyse un peu plus élaborée le jugement d'André Vanasse dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (Lemire, 1980), jugement qui me paraît bien résumer le sentiment des historiens des trente dernières années,

soit que *Marie Calumet* est une suite de tableaux – par opposition à un récit solidement construit – mais une «suite de tableaux, amusante parfois» et qui, surtout, aura eu le mérite de poser la «bonne question»:

Marie Calumet est subversif non pas tant à cause des raisons évoquées mais parce qu'il met en parallèle certains passages de la Bible avec la vie du presbytère. En lisant les extraits du Cantique des cantiques, que l'auteur donne à lire dans son roman, on ne peut s'empêcher de penser que la sexualité est fortement réprimée au pays du Québec. Qui a raison? La Bible ou ses représentants? Telle est la question non formulée mais clairement inscrite dans le récit. (Ibid., p.675)

Du «danger de perversion morale, esthétique et littéraire» qui avait motivé l'exclusion du texte du «patrimoine sacré» au début du siècle, à la «simple suite de tableaux» mais «subversive» qui justifie que le roman soit considéré comme une date en 1980, on peut se demander si la différence a à voir avec le littéraire ou avec la morale. Un indice de réponse se trouve dans le fait que Vanasse semble tenir moins à la qualité du texte qu'à la question qu'il y décrypte.

Le postulat d'une «question non formulée mais clairement inscrite» dans une simple «suite de tableaux» a un double effet. Subrepticement, il permet d'imaginer que le lieu d'où est formulée ladite question est objectif, historiquement parlant – elle fonde un discours qui va dans le sens de l'histoire-processus encore valorisée aujourd'hui. Et, dans le même mouvement, la question se justifie comme lecture interprétative, puisque le document est posé comme n'ayant pas de cohérence interne – «simple suite de tableaux». De façon assez amusante, somme toute, un «roman» – on ne peut plus explicitement organisé – continue, soixante-quinze ans après sa parution, à être perçu comme déficient littérairement, mais il est devenu important dans l'histoire du Québec. Se pourrait-il que même après *Le Cabochon* et *Les Belles-sœurs* on reconduise encore et toujours, sur le dos des «milieux traditionnellement délaissés» par l'institution littéraire, une tradition qui se refuse à reconnaître la valeur littéraire de *Marie Calumet*? Se pourrait-il que l'idée de «subversion» y serve

simplement, et un peu facilement en l'occurrence, d'exact envers de l'idée de «patrimoine sacré», sans que ne soit clairement faite la distinction entre la reproduction de la vie en général et celle de la langue au moyen de l'écriture en particulier?

En posant que le roman de Girard oppose tacitement le *Cantique des cantiques* et la vie au presbytère, Vanasse se sert hors contexte de «certains tableaux» qu'il lit manifestement dans une perspective autre que celle qui est construite dans le texte de Girard. Quant à savoir quel écrit le texte de Girard oppose explicitement au *Cantique des cantiques*, Vanasse donne ni plus ni moins sa langue au chat: on n'a pas à se poser la question, puisqu'il s'agit d'une simple «suite de tableaux» sans véritable cohésion. Quand on la pose, on a la surprise de découvrir que, structurellement, le texte oppose au langage poétique difficile du *Cantique des cantiques* le langage administratif tout aussi difficile du contrat de mariage entre Marie et Narcisse: le notaire fait un spécial et se rend rédiger le contrat au presbytère, très précisément sur la table de travail du curé, où la jeune nièce avait trouvé la Bible ouverte au *Cantique des cantiques* – ce qui lui avait appris que l'Écriture ne refusait pas la sexualité. La difficulté de la lecture de Vanasse est que Marie Calumet ne questionne pas la vie au presbytère, mais bien plutôt l'usage restreint de l'Écriture qui était traditionnellement fait au presbytère, avant la découverte par la jeune nièce du *Cantique des cantiques*. À un usage de l'Écriture réservé aux curés et centré sur les relations entre les humains et l'au-delà, le texte oppose un usage lié à la spontanéité et au bon sens des petites gens, spontanéité et bon sens qui les amènent à trouver dans l'Écriture une inspiration pour résoudre des problèmes concernant le quotidien. Et, en cela, l'ironie de Girard aidant, c'est le curé Flavel même qui pave la voie à ses paroissiens: malgré son manque de sens esthétique¹⁸, le hasard de la vie l'amène à découvrir que la lecture peut aussi être utile dans la gestion du quotidien, contrairement à ce qu'il avait appris au séminaire et qui faisait qu'il se croyait, par sa formation intellectuelle, spécialiste des seuls rapports entre les humains et l'éternel. L'anecdote du

roman ouvre d'ailleurs sur une discussion où la «vision» du curé Flavel est remise en cause par le propos d'un collègue, le curé d'une paroisse plus prospère – «plus évoluée».

L'analyse de l'organisation narrative du roman montre que l'acte héroïque qui vaut à Narcisse le cœur de la servante du curé est inspiré de ses souvenirs scolaires – l'Histoire sainte. Qui plus est, cet acte héroïque décisif est précédé dans la diégèse par un autre acte héroïque: le curé Flavel sauve un homme de la noyade, au lieu de s'en tenir à sa mission divine, en se contentant de donner les derniers sacrements à un mourant. Cet acte¹⁹ héroïque se produit à la suite de la lecture de poèmes «inspirés» de Lamartine – lecture qui lui tient lieu de formation esthétique. La nuance est d'importance: l'anecdote valorise l'Écriture en la disant également utile dans diverses situations quotidiennes, à la condition d'avoir un minimum de sens esthétique; alors que Vanasse se contente de proposer que l'Écriture est en contradiction avec la vie au presbytère, sans prendre en compte que le texte suggère qu'il s'agit tout simplement d'un manque dans la formation du curé. En mettant trop exclusivement l'accent sur la sexualité, Vanasse s'empêche de pouvoir souligner clairement que Girard prêchait somme toute déjà pour son clocher laïcisant à lui, en tant que journaliste bien de son temps et qui subordonnait les canons esthétiques à la «vérité» historique. À cause de cette petite confusion, le texte de Vanasse laisse une impression curieuse: le lecteur a le sentiment qu'il a été écrit pour faire croire à l'histoire-processus, mais qu'il n'y arrive qu'en déniait que l'écriture littéraire actualise justement la possibilité de faire cette histoire.

Le propos de Vanasse n'est pas défavorable au romancier Girard. Bien au contraire, ce propos en fait un lecteur plus ou moins génial et plus ou moins en avance sur son temps. Toutes proportions gardées, Bourdieu (1992) fait à l'occasion la même chose de Flaubert, soit en en faisant quelqu'un qui met en représentation avec une singulière lucidité la lutte dans le champ culturel à une époque donnée. Ce qui revient à continuer de mythifier l'écriture: le résultat

est qu'une proposition de langue commune imaginée dans l'écriture devient la preuve de la pertinence «scientifique» de la notion d'histoire. La chose est singulièrement évidente dans le texte de Vanasse: il y est implicitement suggéré que le petit roman de Girard a le grand mérite de permettre à certains intellectuels québécois des années soixante-dix de penser qu'ils ont su poser la bonne question. En retraçant dans une simple «suite de tableaux» cette bonne question, on trouve, et littéralement, dans l'écriture le sens de l'écriture même, soit la subversion de l'idéologie dominante. Mieux, d'une part on occulte l'histoire-signe et, d'autre part, de cette occultation, on tire le principe de vérité de l'histoire-processus.

En résumé: en 1904 Girard proposait, avec *Marie Calumet*, une vision de l'écriture littéraire qui ne pourrait recevoir une sanction positive que de la part d'une institution littéraire laïcisée. En suggérant d'infléchir les conventions littéraires pour aller dans le sens de l'évolution économique et sociale dont il participait, Girard proposait non pas de renouveler la notion de littéraire, mais bien de valoriser la notion d'histoire-processus. On peut prétendre, je pense, que la portée pratique de sa proposition lui échappait un peu et qu'il n'y pouvait rien: la seule manière de faire des propositions justes serait de s'assurer que la conjoncture est stable; ce qui était loin d'être le cas au pays du Québec au tournant du 20^e siècle. Aussi, il ne faut peut-être pas s'étonner outre mesure de ce que la réponse de l'histoire littéraire à sa proposition déforme cette dernière jusqu'à en faire un indice précurseur de la modernité québécoise. Ce qui retient plutôt mon intérêt, c'est qu'à sa façon Girard faisait déjà une lecture tout aussi déformante sans doute de la *Marie Calumet* du 19^e siècle célébrée par la chanson populaire. Comme quoi le littéraire participe toujours déjà, comme par définition, de la reproduction du langage.

SÉMIOLOGIE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

Du projet de Camille Roy au DOLQ (*Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*), l'histoire littéraire fait

bien son travail: elle construit une vision de l'histoire, en intégrant dans un corpus cohérent les textes reconnus comme littéraires par la critique immédiate. D'une part, elle réserve à *Marie Calumet* un statut mitigé quant à sa valeur littéraire; mais d'autre part elle présente, dans le temps, une vision différente de la société. Il me semble donc possible d'affirmer que le changement relatif des canons littéraires, d'une époque à l'autre, relève tout autant de la définition d'histoire que privilégient les historiens que de la valeur littéraire proprement dite.

Le défi serait évidemment d'arriver à démontrer que Camille Roy pensait au fond la littérature exactement comme Rodolphe Girard: on arriverait alors à donner raison aux sociologues de la littérature qui prétendent que la lutte pour la domination du champ culturel surdétermine le quotidien des institutions littéraires. Il convient sans doute aussi de comprendre que le classicisme a marqué les débuts de la littérature française en imposant une norme; et que c'est justement parce que la littérature française, comme institution, est née classique qu'on peut encore aujourd'hui imaginer que la valeur littéraire relève de l'intemporel, ne renvoie pas à l'écriture et à une problématique de reproduction du langage. Comment en effet ne pas évoquer ici la thèse de Cassirer selon laquelle il y aurait un dieu à l'origine de chacun des mots: pour en sortir, il faut sans doute imaginer une pré-littérature, comme c'est le cas de *Marie Calumet*, en littérature québécoise.

Est-ce à dire qu'une sémiotique de l'histoire littéraire proposant de voir dans l'histoire-processus l'interprétant qui fonde la littérature confinerait à l'invention d'un interprétant autre, qui serait apte à fonder une sorte d'histoire scientifique de la littérature? Je ne pense pas. Il me paraît plus juste de penser qu'il est possible de décrire scientifiquement le littéraire, et qu'il est possible aussi de comprendre que faire l'histoire de l'écriture est la condition sans laquelle cette description scientifique ne saurait exister. Si, en effet, on ne pouvait pas imaginer qu'il est possible de dire l'origine d'une littérature et de retracer son évolution, on pourrait difficilement

prétendre à une description scientifique du phénomène.

En plaçant le projet d'une science du littéraire du côté de la sanction d'une démarche discursive inscrite dans le processus de reproduction du langage, on contribuerait, je pense, à rendre l'histoire de la vie littéraire encore plus exacte sociologiquement parlant: autrement, faute d'une définition exhaustive et falsifiable du littéraire, on risquerait de se dire encore longtemps que le littéraire c'est de la littérature. N'est-ce pas ce que faisait déjà, en son temps, Monseigneur Bourget en mettant *Marie Calumet* à l'Index au nom d'une vérité éternelle?

NOTES

1. Le travail de recherche ayant conduit à la rédaction du présent article a été subventionné par le CRSH et le FCAR. Le projet dans son ensemble portait sur la fonction des figures de l'écrit dans le roman québécois d'avant 1960; la première responsable était Louise Milot. Il m'aurait par ailleurs été impossible d'écrire le présent article si je n'avais pas eu accès à la documentation du DOLQ, disponible au CRELIQ de l'Université Laval.
2. À moins, bien évidemment, que l'on ne prenne le parti de se faire croire que l'histoire est une forme de savoir qui n'est pas elle-même liée à l'existence de l'écriture, comme le fait Renée Balibar (1991) dans l'exemple de ses travaux par ailleurs éminemment intéressants.
3. Ce qui n'implique en rien une négation du principe de surdétermination économique: il y a lieu de distinguer entre analyse de discours et analyse sociale.
4. En 1950, Auguste Viatte avait allégué qu'après 1870, pour un temps, la prose littéraire avait été le fait de journalistes et d'historiens et tout juste noté en passant que Rodolphe Girard avait publié dans une «langue affreuse des romans goguenards et assez basement naturalistes» (1954: 152).
5. À noter également que cette préface était suivie d'un extrait d'un texte de Bernard Muddiman paru en 1911 dans le *Queen's Quarterly* où il était rappelé que Charles ad der Halden décrivait Girard comme «le jeune romancier canadien le plus intéressant et le plus curieux...» et dit

de *Marie Calumet* qu'il s'agissait du «first great novel Canada has produced in either French or English» (Laberge, 1946: 16).

6. La mention «Pour adultes» apparaissait toutefois entre le titre du livre et le commentaire critique.
7. L'article a été reproduit dans *La Presse* du 18 octobre 1947.
8. D'où la possibilité inverse qu'une œuvre d'abord intégrée à un corpus tombe temporairement au moins hors du corpus officiel.
9. Comme Rodolphe Girard a lui-même collaboré à l'édition de 1946, il convient de considérer qu'il s'agit de l'édition définitive.
10. Un exemple n'a jamais fait mal à personne. Au début des années soixante, j'ai eu comme professeurs de littérature québécoise trois personnes dont deux ont par la suite fait leur marque en littérature québécoise, Jacques Blais, Maurice Lemire et Yves de Margerie. Le premier m'étonnait beaucoup en soutenant que selon lui Saint-Denis Garneau était le premier grand écrivain québécois, alors que le troisième me disait que la littérature québécoise commençait réellement avec l'École littéraire de Montréal. Maurice Lemire, pour sa part, nous suggérait plutôt qu'il fallait savoir reconnaître que la spécificité québécoise tenait à ce que notre première littérature a été une littérature du terroir. Comme j'avais pour ma part acquis dès le collège classique l'habitude de lire Nelligan et même Crémazie et Aubert de Gaspé, je dois avouer que je trouvais le point de vue de Jacques Blais plutôt surprenant. Il a publié une édition critique des textes de Louis Fréchette.
11. Voir mon introduction dans la dernière édition de la Bibliothèque québécoise (Fides, 1990) et l'article «L'inscription de l'écriture dans *Marie Calumet*» que j'ai cosigné avec L. Milot et F. Ouellet (1990: 80-95).
12. À noter que cette édition intègre en annexe la version de 1904 du dernier chapitre, le plus amputé par l'édition définitive de 1946.
13. Il n'est guère, en milieu universitaire québécois, de cours de panorama de la littérature québécoise où les étudiants ne sont pas tenus de lire *Marie Calumet*.
14. L'expression est de J.-Y. Thériault dont le compte rendu paru dans *Le Canada français* en octobre 1973 a été repris dans *Vient de paraître*, vol. 4, no 1 (mars 1974).
15. Il n'est évidemment pas dit que le présent est absolument garant de l'avenir; on peut fort bien imaginer que l'histoire littéraire de demain fasse de *Marie Calumet* le classique québécois dont parlait Jacques Ferron en 1970.
16. L'expression est tirée du compte rendu paru dans *Le Livre canadien* en 1974.
17. Ne serait-ce qu'à cause du temps de préparation puis des délais de publication d'une histoire littéraire.
18. Manque de sens esthétique qu'il convient manifestement de relier à la formation tronquée qui fut la sienne: il n'avait pas réussi les dernières années de son cours classique, mais on l'avait accepté au séminaire étant donné qu'il avait la vocation.
19. On pourrait dire «lapsus», puisque le mourant pour lequel le curé a été appelé est tout simplement laissé pour compte.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALIBAR, R. [1991]: *Histoire de la littérature française*, Paris, P.U.F, coll. «Que sais-je?»;
[1974]: *Les Français fictifs*, Paris, Hachette.
- BESSETTE, G., L. GESLIN, et C. PARENT [1968]: *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, CEC.
- BLOUIN, J. [1970]: «Notre premier roman humoristique ne fit pas rire du tout», *Le Soleil* («Perspectives», vol. 12, n° 13), vol. 86, n° 73, 20-24.

- BOURDIEU, P. [1992]: *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil.
- CHARLEBOIS-DISCHAUER, M. [1986]: *Rodolphe Girard (1879-1956): sa vie, son œuvre*, Montréal, Fides.
- DIONNE, R. [1984]: *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman.
- FERRON, J. [1970a]: « Marie Calumet », *Le Petit Journal*, vol. 44, n° 22, 75 ;
- [1970b]: « Dessaulles réhabilité », *Magazine Maclean* (mai), 51-52.
- GRANDPRÉ, P. de [1968]: *Histoire de la littérature française du Québec*, tome 2, Montréal, Beauchemin.
- HALDEN, C. ab der [1907]: *Nouvelles études de littérature canadienne française* [sic], Paris, F. R. de Rudeval.
- L. B. [1947]: « Compte rendu », dans « Notes bibliographiques », *La Revue de l'Université Laval* (mai), 794.
- LABERGE, A. [1946]: « Préface » de R. Girard, *Marie Calumet*, Montréal, Brousseau, 9-13.
- LaFORTUNE, M., [1985]: *Notre roman*, Laval, Mondia.
- LAPLANTE, R. [1947]: « Compte rendu », *Lectures*, vol. 2, n° 2, 121.
- La Patrie* [1970]: « Pour savoir qui elle était, il faut lire *Marie Calumet* », vol. 91, n° 12, 27.
- La Presse* [1903]: « Grignotades », vol. 19, n° 174 (30 mai), 10.
- La Revue populaire* [1947]: « Vient de paraître », (avril), 22.
- La Semaine religieuse de Montréal* [1904]: « Un mauvais livre », vol. 18, n° 6.
- LEGARÉ, R. [1947]: « Livres canadiens », *Culture*, vol. 8 (septembre), 363.
- Le Livre canadien* [1974]: « Compte rendu », n° 258 (septembre).
- LEMIRE, M. (dir.) [1980]: *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome 2, Montréal, Fides.
- MAILHOT, L. [1974]: *La Littérature québécoise*, Paris, P.U.F., coll. « Que-sais-je? ».
- MARTEL, R. [1970]: « Chronique Littérature », *La Presse*, vol. 86, n° 73, 32.
- MILOT, L., F. OUELLET et F. ROY [1990]: « L'inscription de l'écriture dans *Marie Calumet* », *Voix et Images*, vol. 16, n° 1, 80-95.
- ROBIN, E. [1970]: « La paille et le grain », *L'Information médicale et paramédicale*, vol. 22, n° 14.
- ROY, C. [1909]: *Nos Origines littéraires*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale.
- ROY, F. [1990]: « *Marie Calumet* et l'institution littéraire », Introduction à *Marie Calumet*, Montréal, Fides, 7-20.
- THÉBERGE, J.-Y. [1973]: « Marie Calumet a bien marié l'engagé du curé [...] », *Le Canada français*, vol. 114, n° 23, 80.
- TOUGAS, G. [1967]: *Histoire de la littérature canadienne-française*, Québec et Paris, P.U.L. et P.U.F.
- VIATTE, A. [1954]: *Histoire de la littérature de l'Amérique française des origines à 1950*, Québec, P.U.L.
- VIGNEAULT, J. [1970]: « *Marie Calumet*, un roman bien sale », *Québec-Press*, vol. 2, n° 15, 14a.
- WYCZYNSKI, P. [1964]: « Panorama du roman canadien-français », *Le Roman canadien-français* (Archives des lettres canadiennes-françaises, tome 3), Montréal, Fides, 11-35.

ROBER RACINE



Au mur : *Dictionnaire introduction*, 1982. Deux photographies noir et blanc, 228,6 x 132,1cm chacune.

Au sol : *Dictionnaire A*, 1982. Quatre éléments, bois, dictionnaire, verre, encre ; 49 x 121,5 x 121,5cm chaque élément.

Vue de l'installation au Centre international d'art contemporain de Montréal, 1996. Photo : Guy L'Heureux.

LE DÉPLOIEMENT EN REGARD

Entre Wittgenstein qui y voyait « le prolongement de l'organisme » et Burroughs qui, avec une ironie maligne, en faisait un virus venu de l'hyperespace, la langue, pour qui du moins ne se laisse pas endormir par la vulgate consumériste de la communication technicienne, est un espace où l'identité se mesure à l'aune de l'autre, l'invention au système, le continu au discontinu, et le legs assumé à l'événement imprévisible. Située à la lisière du monde et au cœur du sujet, déployée et reçue, elle occupe un seuil en forme de voile, de filtre, de membrane qui bat sourdement, nous innerve et nous donne lieu de musique et loisir d'œil. Jusqu'à ce qu'il y ait récit et paysage.

C'est tout cela que Rober Racine contresigne en une sorte de « ready-made aidé » que Duchamp sans doute n'aurait pas désavoué. Et ce faisant, il produit une sorte d'apocalypse. Car la langue, à proprement parler, on ne saurait la voir. On ne peut même pas la cerner ; tous les dictionnaires sont, par définition, archaïques et incomplets. Mais en proposant ce qui se donne dès lors pour une métaphore en forme de cénotaphe heureux, c'est la distance indispensable à l'adhésion au monde que l'artiste met en scène : le miroir aux alouettes que sont ces dictionnaires éclatés, disposés en champs de morts ou en jardins à la française, fait voir ce qui sert à voir, c'est-à-dire l'instrument de tout discernement, une théorie, au sens grec qui comprend aussi le déploiement, la procession, le cortège.

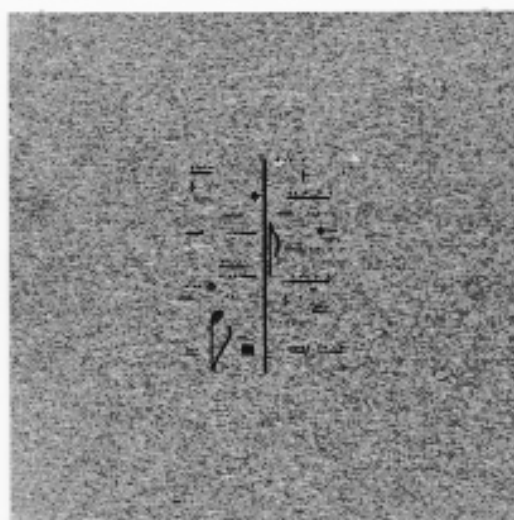
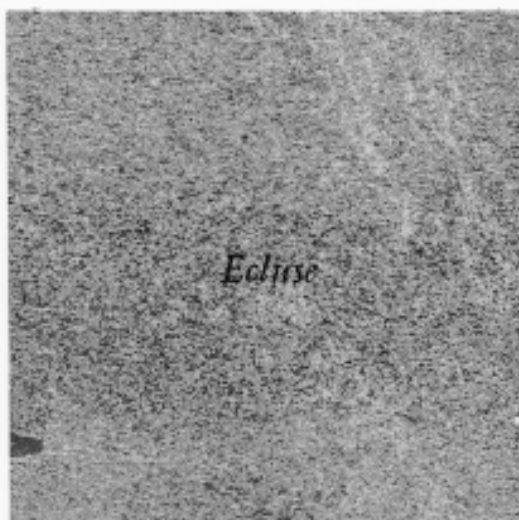
Ouvrir le dictionnaire, le dépecer même, faire de ses entrées des échappées d'espace, c'est aussi rappeler que le signifiant n'est jamais une butée, c'est une trouée, un grand appel d'air où s'engouffre toujours quelque incertain lointain. Et quand au miroir de la déflagration littéraire opérée par Racine, le lecteur-spectateur vient accrocher son œil, saisi par la page-miroir comme par quelque photomaton rieur, il prend langue comme on prend pied. Dans tout ce qui pousse en lui, à travers lui et au-delà de lui. Tout ce qui, harnachant comme malgré lui le chaos de la lettre, lui fait rendre rêve.

Secret, ironique, un artificier patient a mûrement préparé cet envol qui nous advient comme une lumière. Et nous donne à parcourir l'invisible dont nous sommes, au fond, tissés.

Car en regard de cet invisible, la sédimentation interminable de la langue, Rober Racine épelle pour nous sa patience comme un tumulte tranquille, une déflagration indéfiniment ralentie.

Qui nous déploie.

Jean-Pierre Vidal

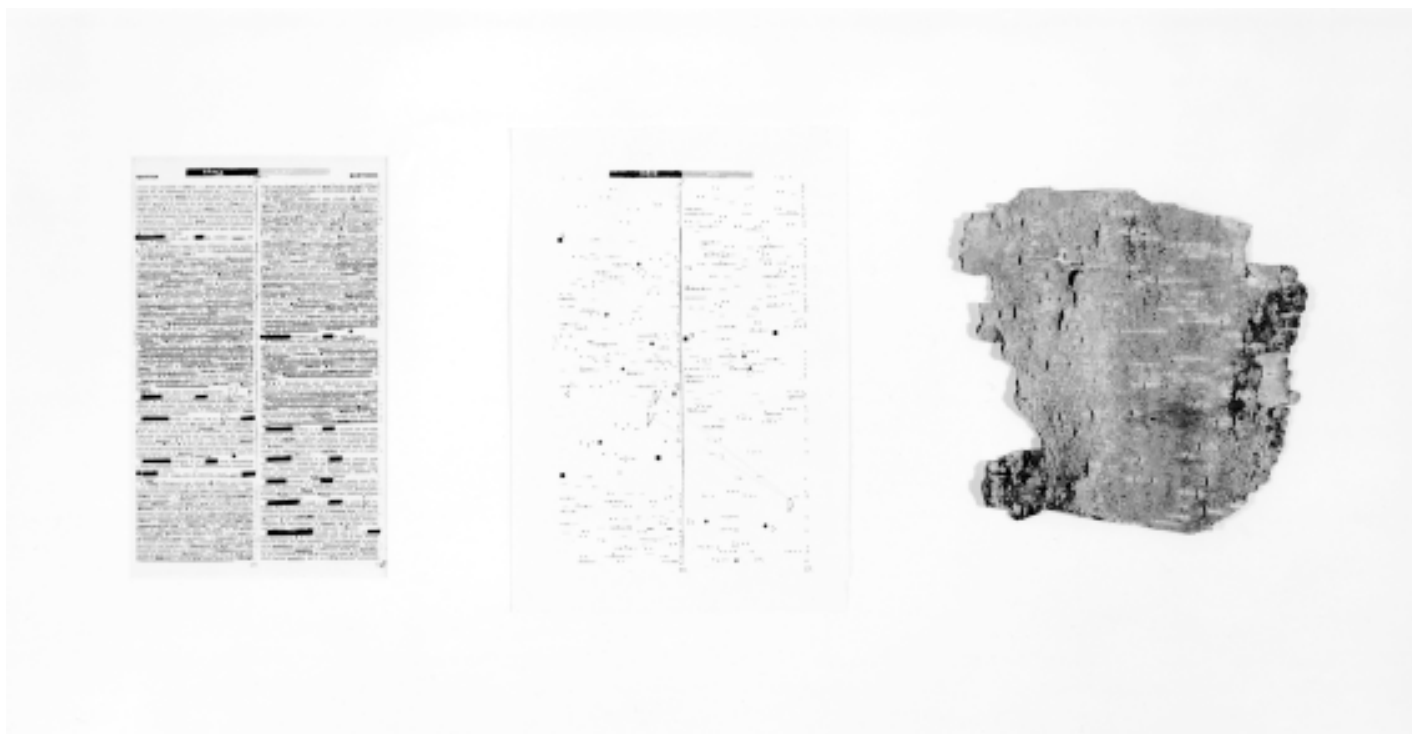


Sextant, 1995. Diptyque, granit gravé ; 59,5 x 59,5cm chaque élément. Photo : Richard-Max Tremblay.



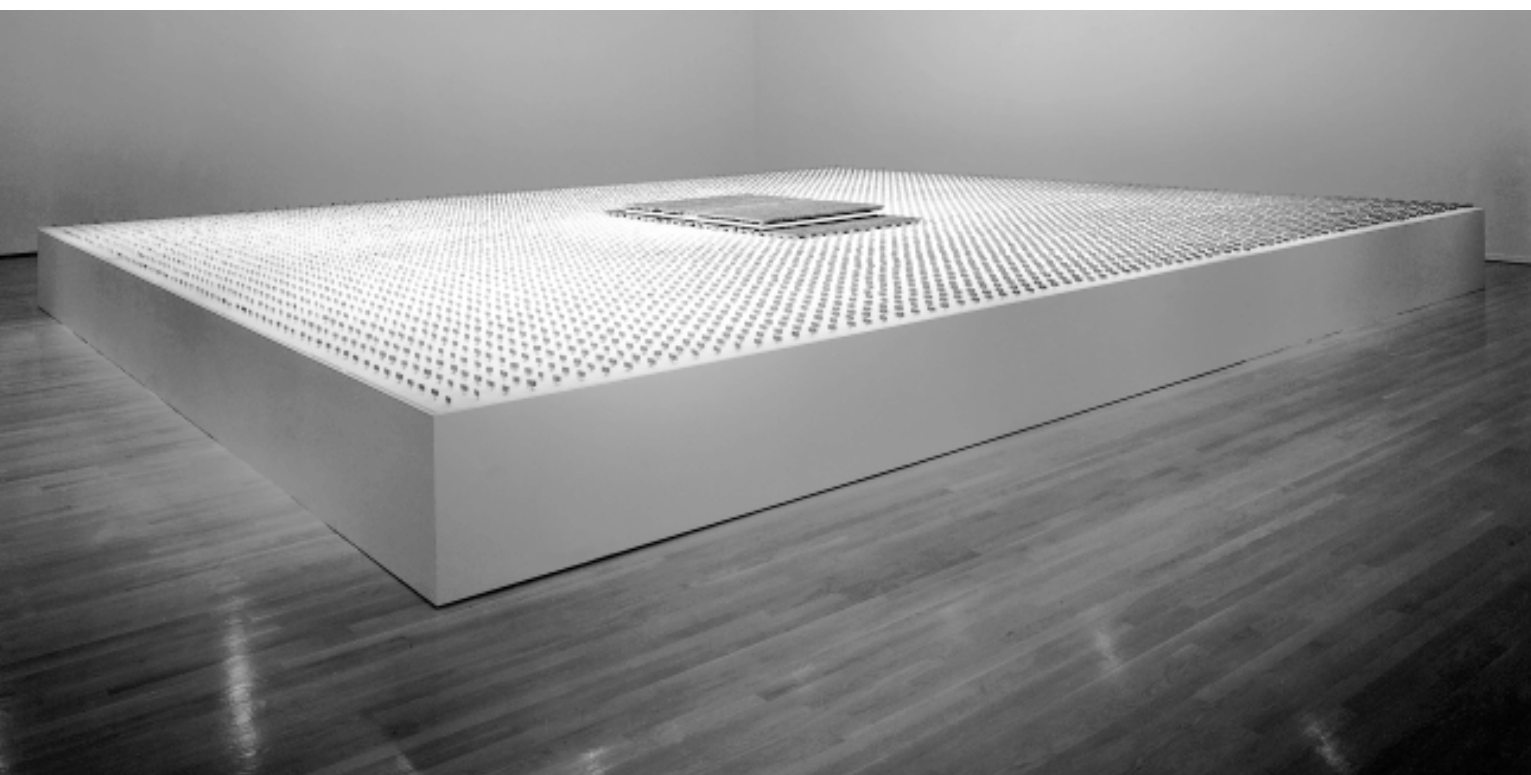
La musique des Pages-Miroirs, 1985.

Installation *Page-Miroir* et boîte sonore (boîtier en bois, magnétophone, bande audio) ; 38 x 38 x 23cm chaque élément.

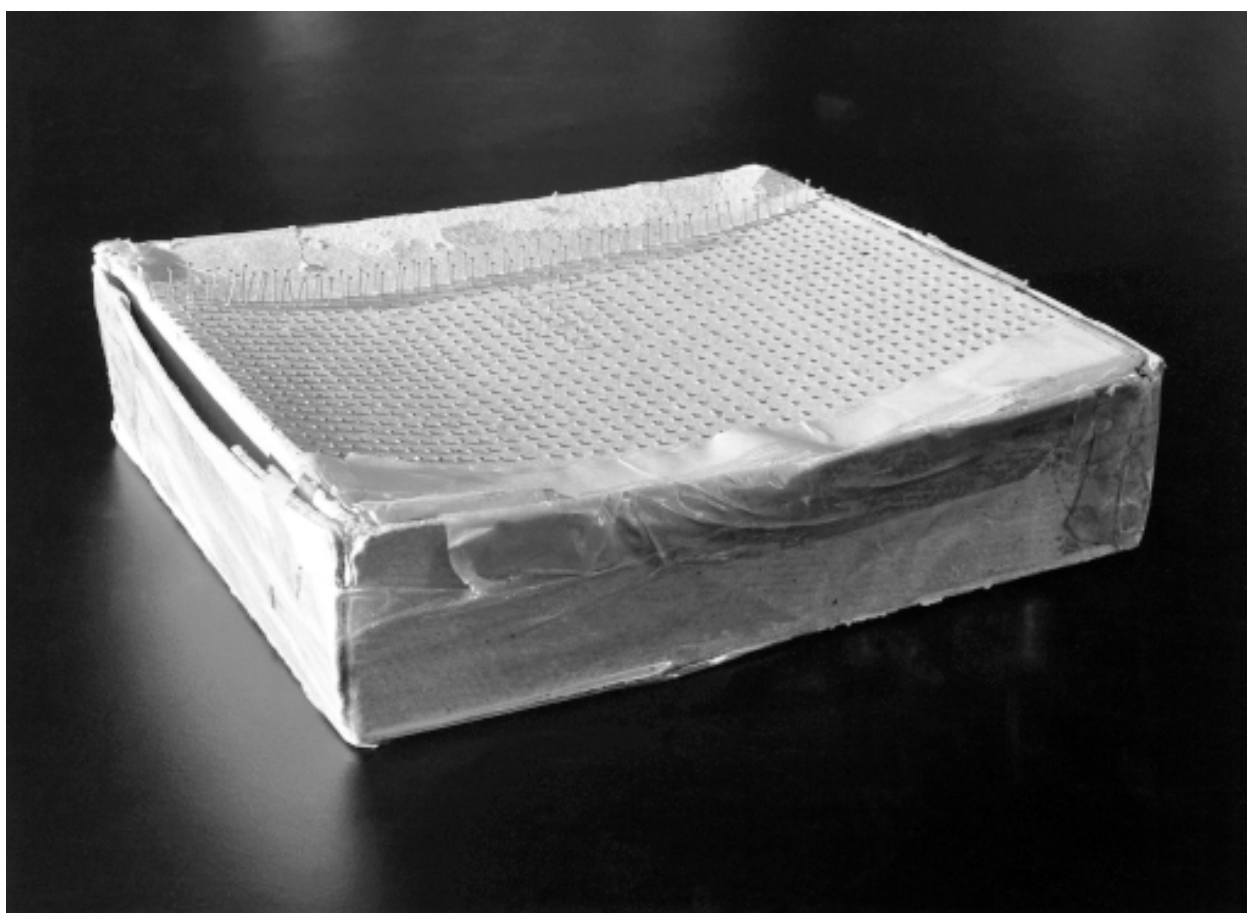


Dessin d'une Page-Miroir, 1994 (œuvre triple).

Papier, mine de plomb, encre, dorure, polyester miroir et écorce de bouleau ; 41,5 x 80cm encadré. Photo : Richard-Max Tremblay.

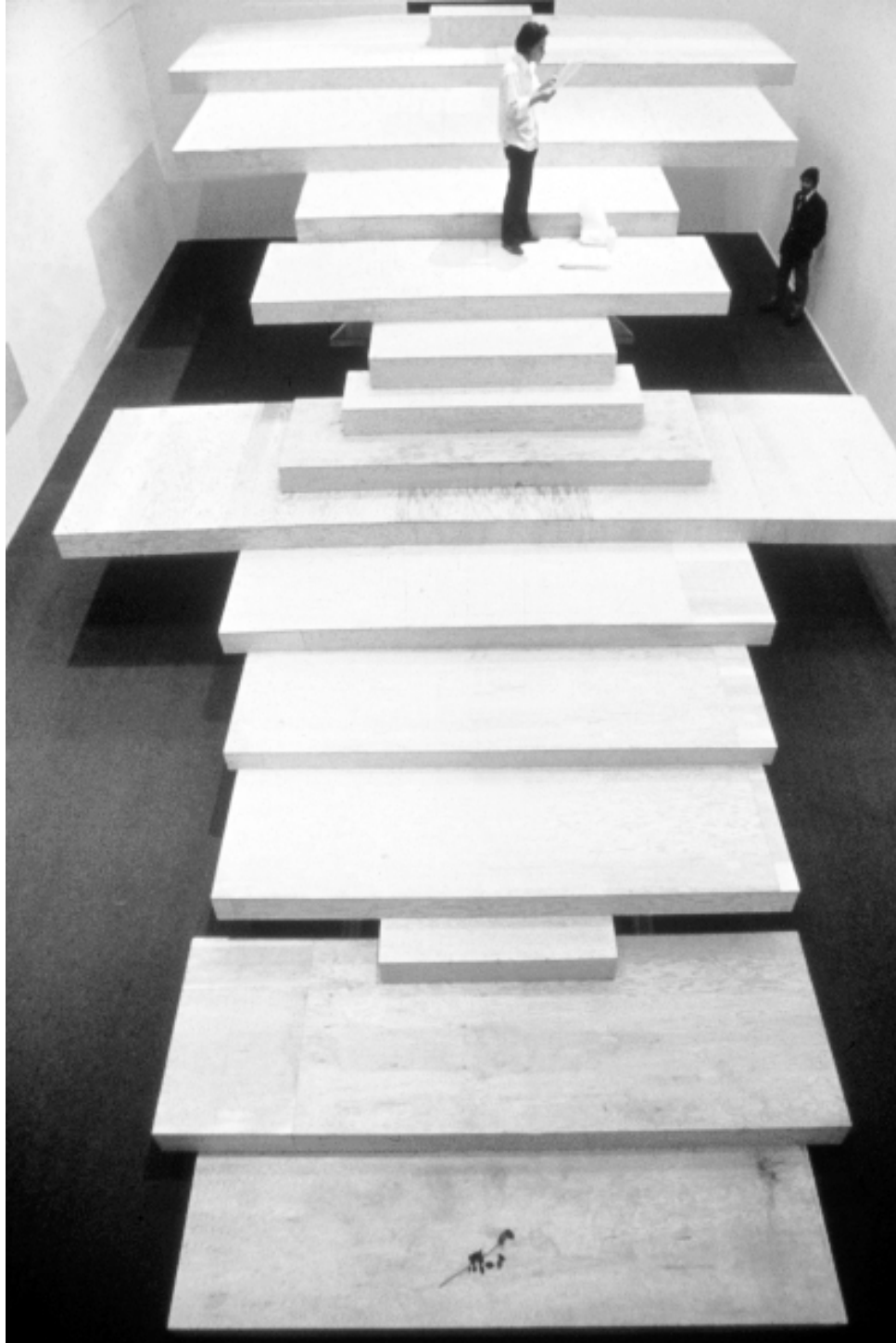


Le terrain du dictionnaire A/Z, 1980. Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier ; 16 x 853,4 x 731,5cm.
Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal, 1995. Photo : Richard-Max Tremblay.



Vexations, boîte à épingles, 1979.
Carton, épingles, ruban adhésif ; 6 x 36 x 33cm. Photo : Jean-Jacques Ringuette.

Escalier Salammô, 1980. Installation / performance. Photo : René-Pierre Alain.



La réception visuelle et discursive

Une présentation d'Emmanuel Pedler

Une socio-anthropologie des œuvres

L'observation des activités artistiques et culturelles en leurs parts sociologiques et anthropologiques ne va pas de soi. L'affiche publicitaire, les toiles d'un musée ou les films diffusés sur grand écran ou à la télévision ne peuvent apparaître comme des données immédiates, sujettes à analyse, que si l'on oublie les conditions tacites qui les constituent en catégories propres à une culture. Cet état de fait, bien connu et souvent rappelé, contraint l'observateur à justifier précisément les choix qu'il opère, chemin faisant, pour élaborer une socio-anthropologie des œuvres. Dans les textes que nous lisons ici, deux options assez différentes l'une de l'autre ont été choisies par les auteurs. La première (Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler ; Emmanuel Ethis), qui cherche à explorer le face-à-face entre regardeurs ou spectateurs ordinaires et les pièces exposées ou projetées à leur attention, contourne les constructions langagières et symboliques qui les catégorisent, les traversent et les qualifient, pour objectiver exclusivement l'activité sémique déployée que trahissent les gestes, les déambulations, les dépenses et perceptions temporelles. La seconde (Jacques Cheyronnaud) s'en prend directement à l'entrelacs des mots et des choses, des offres ici publicitaires et des qualifications et des disputes qui les font exister dans l'espace public en donnant, de ce fait, une forme et un contenu à cet espace. Radicales et exigeantes, ces deux approches reposent sur des attendus sémiologiques qui ne seront pas explicités, ce qui ne signifie en aucune manière que ces articles cherchent à ignorer ou à réfuter la pertinence d'une approche sémiologique des sujets qu'ils abordent. Ils construisent, au contraire, un espace d'observation qui se réfère, implicitement ou explicitement, à des courants bien particuliers (pragmatique, sémiologies de la communication, etc.) sans les discuter toutefois. Pour cette raison, il n'est sans doute pas inutile d'introduire à ces textes en pointant, de manière rapide et partielle au demeurant, quelques attendus sémiologiques qui en fondent la réflexion.

Il faut aussi se demander quelles options analytiques adoptent les textes qui suivent pour rendre compte du travail interprétatif des regardeurs face à une toile exposée dans un musée, à une affiche placardée sur des panneaux publicitaires ou à un film présenté en salle. Nous pouvons ici suivre l'analyse que propose Éric Buysens¹ et qui me semble compatible avec les orientations majeures des articles que nous allons lire : « L'artiste est l'homme qui, doué d'une sensibilité supérieure [sensibilité exacerbée n'aurait-il pas été plus neutre ?], éprouve certaines émotions en percevant certains faits et qui reproduit ces faits en les modifiant à sa façon afin de mettre en valeur les éléments qui l'ont ému ». Ainsi, « L'artiste ne copie pas, il modifie son modèle, et souvent même il ne songe plus guère à aucun modèle ; il nous transporte dans son monde à lui. C'est dans cet écart entre la réalité et l'œuvre que se manifeste l'art ». Pour sociale qu'elle soit cette mise en valeur n'est pourtant pas une communication dont on pourrait objectiver les circulations : « [...] il n'y a là rien qui ressemble au désir de collaboration qui est la base des sémies. L'art ne répond pas à un besoin social, comme le fait le discours ; il répond au besoin de manifester, d'extérioriser des sentiments esthétiques ». Affirmant le caractère a-sémique de l'élaboration artistique, Éric Buysens pose ici une distinction précieuse en délimitant dans le temps le travail « d'exploitation », par la langue et les usages, des gisements artistiques : « Lorsque le public comprend l'œuvre artistique, c'est-à-dire lorsque l'œuvre produit sur lui l'effet voulu par l'artiste, il s'établit entre l'artiste et le public une communion de sentiment : l'art se révèle après coup comme une possibilité de communication ». L'art serait sémique par destination, pour reprendre une distinction chère aux juristes². Si l'on peut discuter de la restriction liée aux « effets voulus par l'artiste » en préférant pointer les « effets qui prennent un sens dans la réception, de quelque nature qu'ils soient », on peut rejoindre pleinement Buysens lorsqu'il affirme : « Il faut [...] attribuer à l'art une place très spéciale parmi les faits sémiques : il est essentiellement conditionné par le besoin de se manifester ; son caractère sémique est secondaire »³.

1. *La Communication et l'articulation linguistique*, Paris et Bruxelles, P.U.F. et Presses Universitaires de Bruxelles, 1967, p. 23.

2. Je fais ici allusion à la catégorie des « immeubles par destination », c'est-à-dire des meubles qui deviennent immeubles du fait d'un usage qui les immobilise (une statue cimentée sur un perron est ainsi immeuble par destination).

3. *Op. cit.*, p. 24.

Les conséquences qui découlent de ce qui précède sont nombreuses. Je n'en retiendrai ici qu'une seule : si l'activité esthétique se développe sur des plans infralangagiers, il n'y a aucune raison pour que l'enquête l'ignore. C'est à l'exploitation de cette face cachée de l'activité esthétique ordinaire que, durant ces dix dernières années, nous avons réalisé, participé à ou discuté, au sein de notre laboratoire⁴, de nombreuses enquêtes portant sur des objets culturels fort différents les uns des autres : l'écoute des musiques savantes, la réception d'œuvres peintes présentées dans un musée, la perception des musiques de films, l'engagement spectatorial dans les arts de la scène – du music-hall à l'opéra, en passant par le théâtre – ont donné lieu à des publications qu'il serait fastidieux de recenser ici. D'autres sujets donnant lieu à des thèses en cours ou à des enquêtes de terrain viendront compléter cette approche d'une sociologie de la culture sensible à la diversité des objets engagés dans les pratiques : le jeu et le jouet, le jonglage, les danses de couple, pour n'en citer que quelques-uns. En dépit de l'abondance des chantiers ainsi engagés, il n'est pas sûr que la recherche des particularités objectales et donc des registres de pratiques décrits, à partir de leurs différences, aboutira à donner la liste finie des composantes constitutives de la réception des « œuvres » ou des objets de pratiques. À suivre Éric Buysens, on peut même douter que la recherche ou la délimitation de composantes majeures ait un sens puisque la sémisation, et donc la socialisation du travail artistique, est une tâche interminable à laquelle s'attache toute nouvelle génération. En ce sens, dresser une liste isolant les ressorts principaux grâce auxquels les spectateurs prêtent sens aux œuvres est sans doute hors de portée. Une des raisons de cet état de fait tient précisément à la variabilité considérable des catégorisations culturelles qui organisent le face-à-face entre une offre et ses récepteurs. Du reste, on peut se demander à ce point si le travail systématique, qui est au fondement de l'approche sémiologique ou de l'analyse musicale, pour le domaine musicologique, est ici possible. Nous laisserons la question en suspens.

La composante temporelle de la réception

Au-delà de cet aveu d'impuissance, il reste qu'une composante de réception – l'objectivation des formes temporelles de la perception – a été singulièrement bien décrite par les travaux empiriques qui se sont ainsi succédé. La donnée temporelle n'est pas, on s'en doute, l'unique ou même la principale entrée permettant de rendre compte de la réception des « œuvres », elle constitue néanmoins une des armatures fortes du travail par lequel auditeurs et spectateurs domestiquent la matière a-sémiotique qui les constitue. On choisit donc ici une prise qui, donnant accès au travail à l'œuvre, en révèle une part sans doute infime, mais spécifique. Cette donnée n'apparaît pas à la conscience au même titre que différentes adhésions à l'œuvre : lorsqu'un spectateur de cinéma commente ses attirances et ses habitudes, il ne met pas en évidence les textures temporelles auxquelles il est le plus sensible, mais préfère souligner les convergences culturelles et idéologiques qu'il repère entre les univers qui lui sont familiers et ce qu'il perçoit de « l'œuvre ». Les habitués et les virtuoses, excepté quelques esthètes sans doute – ceux qui manipulent avec aisance et habileté les références actives d'une discipline artistique –, n'adoptent pas plus un langage temporel. Pourtant, c'est bien là la donnée perceptive la plus prégnante que puisse isoler l'observateur qui cherche à comparer et à évaluer les perceptions.

Cette donnée ne possède pourtant pas le même sens lorsqu'elle s'applique aux arts visuels ou lorsqu'elle vise les arts du temps : dans « Le temps donné au regard », l'évaluation des temps pendant lesquels l'attention des visiteurs était captée vise à mesurer la densité de l'engagement mental des regardeurs et non leur état mental et leur perception temporelle. Pour le cinéma ou la musique, l'évaluation de la durée perçue – rapportée à d'autres évaluations et à d'autres types d'activités – délimite au contraire leurs inscriptions différentielles dans le temps et la construction culturelle des temps de leur quotidienneté et extraquotidienneté. Néanmoins, et comme le montre Emmanuel Éthis, lorsqu'on s'interroge sur le statut que les œuvres possèdent aux yeux des spectateurs, la question du temps n'est pas seulement nominale. Autrement dit, le temps n'est pas seulement un outil d'objectivation. Les perceptions temporelles et la densité de l'engagement mental des récepteurs sont indissociables. L'implication perceptive des auditeurs ou des spectateurs est ainsi une composante de réception à part entière puisqu'elle témoigne du travail par lequel l'œuvre est domestiquée et intégrée dans leur espace culturel. Au plus gros, il faut admettre que seule la mesure des *implications mentales* des récepteurs est capable d'objectiver la construction culturelle des œuvres – sans évacuer la spécificité artistique de l'opération – et cela de manière différentielle.

4. Dans le cadre du SHADYC, centre de recherche associant l'EHESS et le CNRS fondé par Jean-Claude Passeron et que dirige aujourd'hui Jean-Louis Fabiani.

EMPREINTE LE CINÉMA ET L'EMPREINTE DU TEMPS L'ŒUVRE FILMIQUE AU CRIBLE DE LA RÉCEPTION SPECTATORIELLE DU TEMPS

EMMANUEL ETHIS

Jadis, la certitude d'obtenir à chaque instant de ma vie une révélation qui ne se renouvellerait plus composait le plus clair de mes secrets plaisirs : maintenant, je meurs honteux comme un privilégié qui aurait assisté à une fête sublime qu'on ne donnera qu'une fois. Chers objets, vous n'avez plus pour témoin qu'un aveugle qui meurt...

(Marguerite Yourcenar, *Nouvelles Orientales*)

Dans ses *Entretiens sur le cinématographe*¹, Jean Cocteau assimile le cinéma à une sorte de muse assez suspecte, « [...] en ce sens qu'il lui est impossible d'attendre alors que toutes les autres muses attendent et devraient être peintes ou sculptées dans l'attitude de l'attente ». Il ajoute

[...] les gens se plaignent toujours de lenteurs ou de longueurs dans une œuvre à laquelle ils assistent pour la première fois. Outre que cela vient souvent de leur faiblesse d'attention aux lignes profondes, ils oublient que les classiques fourmillent de longueurs et de lenteurs qu'ils admettent parce que ce sont des classiques.

Le langage du poète n'est certes pas celui du sociologue ou du philosophe de l'esthétique qui, l'un et l'autre, pourraient assurément user du terme d'« horizons d'attente » pour qualifier cette observation conséquente d'un effet de classicisation. En l'occurrence, selon Gérard Genette la relation à une œuvre d'art suppose

[...] la reconnaissance de l'intention esthétique, ou « candidature à l'appréciation » qui la définit comme œuvre, et la prise en compte de sa position relative dans un champ historique et générique qui module son action : je ne reçois pas de la même façon une dissonance chez Mozart et chez Webern, un tableau selon que j'y vois un authentique Vermeer ou un habile pastiche, ni une description selon qu'elle me vient d'un roman ou d'un récit documentaire. Cette relativité culturelle s'ajoute à la réalité subjective de l'appréciation qu'elle accentue plutôt qu'elle ne l'annule.²

De fait, en déplaçant la problématique de l'esthétique à distance des objectivismes spontanés, Genette tente de rendre cette relation à « sa liberté, à son risque et à

son plaisir». Mais que signifie exactement le sens de cette restitution si elle ne se joue pas en deçà du jugement subjectif et temporaire du «c'est beau, c'est laid», c'est-à-dire si elle n'est pas «infra-appréciative»? Ne faut-il pas voir dès lors dans le problème des lenteurs et des longueurs dont parle Cocteau le témoignage d'une dimension plus objective et universelle de la relation qui va de l'œuvre au public et du public à l'œuvre? Parce que ce que nous valorisons dans l'appréciation courante du temps, singulièrement lorsqu'elle s'applique à l'œuvre filmique, et avant même sa hiérarchisation dans notre propre panthéon cinématographique, c'est une «intensité de mise en relation», une conjugaison plus ou moins achevée des temporalités d'un film et de son spectateur. L'acte de communication artistique est ainsi fait. La matière temporelle dont il se nourrit est décisive dans la passation du pacte qui liera ou non l'œuvre et son public et ce quelles que soient les nuances que l'on peut apporter à ce lien.

Expression symbolique d'un symbole ou constitution d'un cadre symbolique, le temps participe à un dispositif précaire où se déroulent dans leur vaste diversité les réceptions artistiques. Pour reprendre un mot cher à Roland Barthes, il joue sur le terrain de la «signifiante» et intervient à tous les stades de la relation à l'œuvre qui est à la fois

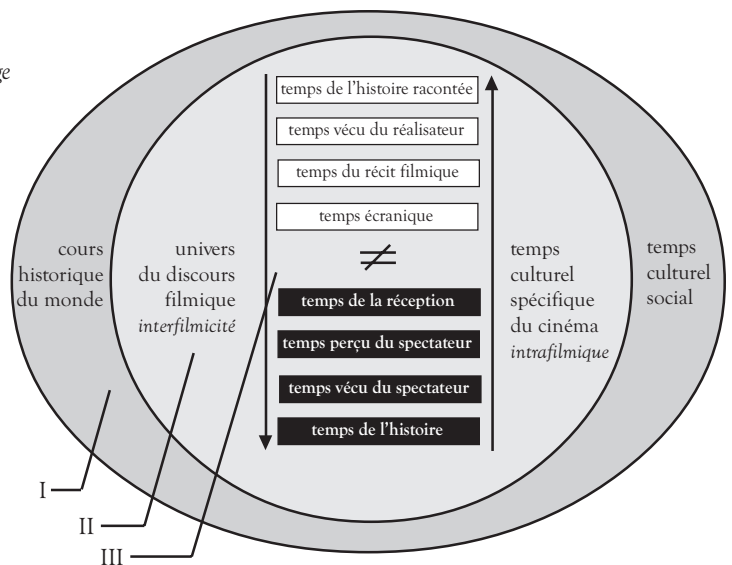
*[...] communication d'un message et réinterprétation du message reçu, [et] dépend des codes et des compétences mis en jeu par la communication, des circonstances de la réception, des «attentes» des récepteurs et des «pactes de réception artistiques» qui se nouent en fonction de toutes ces données entre les destinataires de l'œuvre et les «marques» reconnues [...] pertinentes du message.*³

Mais peut-on parler effectivement de pertinences temporelles d'une œuvre? En quoi constituent-elles une force formatrice et communicative de la relation au spectateur? Cette force est-elle assez «puissante» pour déposer une empreinte sur le spectre sociétal qu'un appareillage d'enquête serait susceptible de relever?

LA SYMBOLIQUE TEMPORELLE AU CINÉMA, CLEF DES RÉCEPTIONS FILMIQUES?

*Si la conscience n'était pas la moindre partie de l'activité psychique, si elle était au courant de ses propres processus et de ses motivations, alors, quand elle «se fait croire», on pourrait l'accuser de mauvaise foi sartrienne. Si la croyance était un jugement rendu par la liberté cartésienne, les idéologies seraient des mensonges que nous nous ferions à nous-mêmes; seulement sentir n'est pas vouloir: il n'est pas en notre pouvoir que le miel nous paraisse doux ou amer, un théorème, vrai ou faux, et le roi, bon ou pas. Si la vérité était l'indice d'elle-même, l'impression qu'une chose fait sur notre esprit serait proportionnelle à la réalité de cette chose; en fait une croyance fautive, une erreur, peut avoir les mêmes effets qu'une vraie, et une vraie peut n'en avoir pas davantage.*⁴

Le temps pensé faussement comme une dimension objective est de cet ordre-là, et sa compréhension en tant que dimension ou cadre symbolique n'est ni indispensable, ni préalable à l'usage que l'on en fait. Car dans la réalité, tout se passe comme si le rapport d'inégalité, qui figure ci-dessous sur le schéma du temps articulé, était, en fait, traité en tous points comme un rapport d'égalité:



De l'histoire racontée à l'histoire telle qu'elle se reconstitue dans l'esprit du spectateur, l'épreuve du temps se joue sur au moins trois épaisseurs qui, si elles ont chacune une dynamique propre, restent éminemment interdépendantes les unes des autres. Première épaisseur (I): celle du cours historique du monde où se synthétise historiquement, socialement, et donc culturellement notre temps vécu et pensé. Deuxième épaisseur (II): celle de l'univers du discours filmique (ou si l'on veut du discours – qu'il soit pure invention ou documentaire réaliste – que le cinéma tient sur le monde) qui s'est, elle aussi, historiquement rationalisée au fur et à mesure que s'édifiait le patrimoine cinématographique. C'est sur la fréquentation de cet univers que l'on construit notre carrière de spectateur, une carrière qui nous est propre et dont on façonne les empreintes d'un film à l'autre (interfilmicité). Le temps vécu dans le cours historique du monde n'est pas le même que celui de l'univers du discours filmique. Il s'instruit sur des configurations conventionnelles qui en définissent la spécificité: c'est le temps intrafilmique. Enfin, dernière épaisseur représentée – entre les flèches ascendantes et descendantes de notre schéma –, celle qui s'institue à chaque rencontre cinématographique entre film et spectateur (III): un acte de communication complexe où se croisent les «horizons d'attente» des publics avec les qualités intrinsèques des œuvres qu'ils fréquentent. Se signent dans cet acte les conduites esthétiques d'où se dégagent cette «sorte de supplément invisible, cette intensification merveilleuse des rapports établis avec leur objet»⁵. Et la véritable question qui, par conséquent, se pose à toute analyse qui tenterait d'appréhender le lien entre les deux faces⁶ du fait cinématographique – le film et sa réception – trouve ici son origine.

Contrairement à une visite de musée où le visiteur auto-administre son temps, l'acte cinématographique impose la contrainte de sa temporalité au spectateur. On imagine qu'*a priori* les spectateurs doivent pouvoir évaluer assez justement la durée globale d'un film. Or, même lorsque l'objet qui leur est proposé est rituellement temporalisé comme c'est le cas des séries

télévisées qui sont toutes calibrées sur un format de 52 minutes, on observe que *plus de 60% des individus à qui l'on demandait «combien de temps dure un épisode de la série «The X-files», nous répondaient un temps qui n'était résolument pas le bon (cf. tableau ci-après).*

Variations dans l'évaluation de la durée d'un épisode de
The X-files

temps	inférieur de plus de 20'	inférieur de 10'	égal	supérieur de 20' et plus	total
Effectif en %	17	28	38	17	100

Bien plus qu'un constat troublant, on saisit dans cet exemple singulier la difficulté d'évaluer ses propres pratiques, même celles qui semblent les plus délimitées par une durée systématique. Mieux, *34% des individus ajoutent ou retranchent plus de 20 minutes à The X-files, soit une durée qui excède pratiquement la moitié du temps effectif de l'épisode.* Les enquêtés, toutes générations confondues, connaissaient pourtant très bien cette série dont toutes les saisons, depuis cinq ans, ne cessent d'être rediffusées et popularisées en France.

Que peut-on apprendre de cette déroute dans les perceptions temporelles? En premier lieu, qu'elle suffit à sanctionner le rapport d'inégalité entre temps écranique et réception spectatorielle et des termes qui leur sont antécédents dans l'épaisseur III du schéma de la page ci-contre: l'expérience de la temporalité incorporée dans la narration filmique traduit la nature instable du message «filmique» lui-même. Même dans ses processus narratologiques les plus rationalisés, le travail cinématographique s'élabore toujours sur une série d'allers-retours entre les épaisseurs I, II et III, où cours historique du monde et univers du discours filmique sont des étendues où le temps culturel est hétérogène; une hétérogénéité qui se transpose clandestinement dans les interprétations du monde et de ce qu'on en dit manipule, positivement, un temps dissous et invisibilisé.

La détermination du temps repose sur la capacité humaine de mettre en relation deux ou plusieurs séquences différentes de transformations – nous dit Norbert Élias –, l'une servant d'échelle de mesure du

*temps pour l'autre ou pour les autres. Ce type de synthèse représente une performance qui est loin d'être élémentaire, puisque la séquence de référence peut être profondément différente de celle à laquelle elle sert d'échelle de mesure.*⁷

Quelle est donc la séquence de référence que l'on utilise intuitivement lorsque l'on se confronte à un objet aussi temporalisé que le film de cinéma ou de télévision? Qu'est-ce qui nous fait évaluer sa durée de manière tellement variable? Qu'est-ce qui en substance nous fait dire à la sortie du cinéma qu'un film était long ou court?

Jean-Claude Passeron qualifie de *réception faible* le pacte que nous entretenons avec les images⁸. Cette qualification s'appuie selon ce dernier sur le caractère non assertorique de toute icône, généralement oublié dans la plupart des actes d'interprétation ou d'analyse d'une image: une image est incapable d'asserter comme le fait une phrase. Et, le fait filmique en est tout aussi incapable⁹, et ce même quand la condition *sine qua non* à la passation d'un pacte interprétatif de la part du spectateur implique que ce dernier se mette dans la posture de celui à qui l'on va raconter une histoire. Au demeurant, ceux à qui on raconte une histoire filmique, même très courte, ne la voient ni ne la comprennent de la même manière. C'est une particularité du récit oral ou écrit que d'inciter son auditeur ou lecteur à y rapporter ou y projeter des éléments de sa propre vie afin de combler les vides laissés par la narration, de donner une substance vitale aux mots pour que s'ancre pour chacun le sens de l'histoire; c'est à cette particularité que l'on attache parfois la variation d'interprétation du sens narratif. Mais l'analyse de ce sens-là ne s'épuise pas non plus dans le récit filmique qui pourtant semble saturer la substance narrative en y apportant des matériaux tels que le son ou l'image; ceux-ci ne réduisent en rien la multiplicité interprétative de l'œuvre. L'intention narrative que contient l'histoire filmée s'exprime dans une communication véritablement problématique.

La conscience intime du temps, dont parlait le philosophe Edmund Husserl¹⁰, trouve dans cette relation entre variation perceptuelle de la durée et

narration filmique une résonance sémio-sociologique saillante. Bien entendu, il n'est pas question de réduire la réception des œuvres filmiques à l'unique réception temporelle. Si nos spectateurs sont des spectateurs du temps, ils ne regardent naturellement pas une matière temporelle «en-soi»: c'est la répercussion du temps de la narration filmique dans ce que «fabriquent» les publics qui nous intéresse ici. Elle permet d'armer un sérieux indice d'où l'on peut initier une enquête de réception. Elle donne aussi – ce n'est pas la moindre de ses qualités – un contour utile aux perceptions spectatorielles, car, contre toute attente, le temps nous livre, par son «caractère indépassable», quelques limites vraisemblables à l'interprétation filmique.

LES FONCTIONS DE SOCIALISATION DES ŒUVRES, PIERRE DE TOUCHE DE LA RÉCEPTION

«La sociologie de la réception essaie de tirer toutes les conséquences du fait – souvent rappelé mais plus rarement exploré – que les œuvres picturales, musicales» ou cinématographiques

[...] comme les œuvres littéraires n'existent et ne durent que par l'activité interprétative de leurs publics successifs. S'attachant à décrire les pactes de réception artistique qui caractérisent époques et publics, une sociologie, centrée sur le sort réservé à des œuvres singulières, se distingue donc de la sociologie de la consommation culturelle qui occupe aujourd'hui la plus grande place dans les enquêtes en sociologie de la culture. Elle s'intéresse en effet aux actes sémiologiques de l'expérience esthétique, picturale, musicale

ou cinématographique, «qu'elle vise à cerner par des indicateurs objectifs – ce en quoi elle relève pleinement de la sociologie d'enquête»¹¹. D'emblée, en tentant de décrire le sens de la métamorphose du social depuis les configurations interprétatives de ceux qui vivent la culture, la sociologie de la réception complexifie terriblement les règles qui s'étaient surtout établies autour du repérage des dispositifs de reproduction d'attitudes et de classes, mécaniquement indexés aux résultats des enquêtes de consommation culturelle. Ainsi, à propos des œuvres filmiques, on pourrait, plutôt que de fonder une compréhension

sociologique des comportements de spectateurs sur le *box-office* de leurs fréquentations cinématographiques, s'attacher à mettre l'accent sur les dimensions symboliques incorporées à l'œuvre – en l'occurrence le temps – et sur l'analyse des conduites sociales suscitées par celles-ci en ce qu'elles comportent toujours une dimension de connaissance et d'interprétation; en effet, l'espoir séminal de la sociologie de la réception est bien de réduire l'espace entre les approches institutionnelles de fréquentation et les études des processus *stricto sensu* de création artistique. Au demeurant, la sociologie de la réception se doit, comme toute sociologie de l'art digne de cette appellation, de satisfaire à ce «double contrat que son nom lui impose»¹²: ainsi,

*[...] tout en offrant un rapport d'intelligibilité de même nature que pour d'autres domaines de la vie sociale, la connaissance sociologique de l'art doit s'engager à traiter des œuvres en tant qu'œuvres et de leurs effets en tant qu'effets esthétiques.*¹³

Cette approche n'épuise évidemment pas tout ce qu'on serait en droit d'attendre d'un programme sociologique aspirant à traiter de façon exhaustive de la question filmique. Cependant, un tel programme est-il décemment envisageable? La question dominante et centrale à laquelle s'astreint la sociologie de la réception est celle de la passerelle qui va des productions filmiques à leurs recouvrements en symboles collectifs à travers des actes de consolidation et d'interprétation sociales. Par la force des choses, elle laisse donc en retrait deux autres grands types d'analyse développés en sciences sociales:

- les analyses de contenu des œuvres filmiques mises en relation avec l'espace social où elles se structurent et cela, indépendamment de leurs conditions de réception¹⁴;
- une sociologie du cinéma qui aurait pour but de décrire l'œuvre filmique au regard de ses consécutions et ses évolutions à la charnière d'un champ culturel et de la transformation d'un marché¹⁵.

Ainsi conçu, le travail sociologique qui tente d'investir l'œuvre filmique en train de se faire s'inscrit

dans le développement «naturel» des théories de la réception, telles qu'elles furent initiées par les Écoles de Prague et Constance; en ce sens, la thèse soutenue dans l'ouvrage fondateur de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*¹⁶, soutient que la littérature et la plupart des formes artistiques modernes possèdent des histoires qui leur sont propres. Et pour cause, elles participent à part entière à la structuration de la réalité, structuration qui, elle-même, possède une dynamique et des effets singuliers. On ne peut donc «simplement» les assimiler à des arts de l'imitation comme c'était le cas dans les théories d'obédience marxistes et se contenter de les appréhender comme le décalque immédiat de l'expérience courante¹⁷. En déplaçant leur intérêt vers le procès de la lecture des œuvres, les théories de la réception débouchent sur un compromis positif entre l'histoire de l'art et la philosophie herméneutique, tout en reprenant pour la faire fructifier l'idée husserlienne d'une *conscience dans la lecture des œuvres*. Cette conscience est réifiée dans ce que Wolfgang Iser désigne par *L'Acte de lire*¹⁸, où l'œuvre est considérée comme une structure potentielle que le spectateur rend concrète en la mettant en rapport avec les normes et les valeurs sociales et culturelles qui l'environnent et par l'entremise desquelles il donne un sens à son expérience esthétique. En substance, lorsque nous sommes spectateurs d'une œuvre, notre attente est donc instruite en fonction de ce que nous avons déjà vécu en tant que spectateurs; néanmoins, l'impact d'événements inattendus est toujours possible, et ce sont généralement ceux-ci qui nous contraignent à reformuler tout ou partie de nos attentes et à faire évoluer notre vécu spectral. Le rapport aux œuvres correspond ainsi à une stratégie de sauts en avant et en arrière d'où l'on tente de construire une configuration cohérente du sens général de notre expérience garanti par ces révisions perpétuelles. Et, comme l'indique Jacques Leenhardt

[...] l'enjeu de ces déplacements est une vision dédoublée du processus de connaissance sociale. Connaître, en société, ce n'est pas seulement produire un savoir sur le monde, c'est aussi d'un même geste produire une image du monde. Penser la

*connaissance sociale comme une dialectique instable entre image du monde et savoir du monde, c'est s'interroger aussi bien rétroactivement sur ce que nous appelons « science sociale », que sur la fonction cognitive de l'imagination, comme activité sociale.*¹⁹

C'est donc en des termes de *décalages produits avec la réalité*, qu'il s'agira pour la sociologie de l'art de comprendre les significations de l'interprétation culturelle des œuvres, en l'occurrence des œuvres filmiques. En définitive, toute œuvre prise sous cet aspect communicationnel apparaîtra dans un double rapport dialectique avec la chaîne des œuvres qui la précèdent ou la suivent [*interfilmicité*] et avec celle des publics qui la reçoivent en lui donnant un sens. Et si le temps s'impose comme une limite de l'interprétation du message filmique, les théories de la réception viennent consolider doublement cette acception en le fédérant aux « représentations qui renforcent ou infléchissent le sens de ce qu'il véhicule ».

LA THÉORIE ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

Progressivement, l'activité interprétative du spectateur-destinataire quitte l'ombre dans laquelle la sémiotique structurale l'avait délaissée sous prétexte d'impureté méthodologique; elle n'est plus assimilée à cette « fiction scolastique » dont parlait Jakobson²⁰, fiction qui la cantonnait à un acte strict de déchiffrement d'un code indépendant et détaché d'une communication authentique. Or, il faut désormais admettre que l'interconnexion de l'expérience vécue et de l'expression comme production de manifestations symboliques est la voie d'accès à la compréhension. De fait, les théories de la réception privilégient une ligne de convergence entre l'œuvre et le récepteur sur laquelle se concrétise l'expérience esthétique. Il faut cependant noter que cette « *concrétisation* » n'a pas forcément pour finalité de rendre expressément visible ce qui est au fondement de l'œuvre, comme le soutenait l'interprétation kantienne; les effets que l'œuvre produit sont à la croisée de deux plans constitutifs que Jauss désigne

sous le concept d'horizons d'attente²¹: l'*horizon d'attente généré par l'œuvre elle-même* et l'*horizon d'attente social de ses publics*. Le premier dessine, par le biais d'« un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, ou de caractéristiques déjà familières »²² la prédisposition à un certain mode de réception. Le second correspond à la *précompréhension* du monde et de la vie qui est investie par le récepteur dans son activité; il y inclut les attentes concrètes qui s'accordent à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins, expériences tels qu'ils sont déterminés par la société, par sa carrière de spectateur, aussi bien que par son histoire individuelle qui scintille dans toute expérience. Il est, au reste, important de souligner que chaque horizon active sa propre temporalité: l'horizon d'attente de l'œuvre l'inscrit dans la dimension socioculturelle historique de sa création et l'horizon d'attente social l'actualise par l'interprétation renouvelée de chacun de ses spectateurs.

Le projet général de la réception consiste donc à comprendre en quoi réside la « *fusion* »²³ de ces horizons à la jonction desquels vont se réorganiser les différentes perceptions artistiques. Dans cette perspective, l'École de Constance s'est, pour sa part, principalement orientée vers une exploration historique des réceptions littéraires; en introduisant une sorte d'*inventaire des différences*, elle brave en partie l'idée du « *plaisir pur qui doit être éprouvé par tout homme* », en encourageant la rupture avec les dispositions socioculturelles singulières de la connaissance sensible jusqu'alors présumées dans tout rapport aux œuvres: une œuvre d'art ne manifeste pas une impression exclusive, absolue et transcendante qui conditionnerait une contemplation indifférente à tout contexte socioculturel environnant.

Toutefois, si prometteuse soit-elle, l'esthétique de la réception de Jauss et des autres chercheurs de l'École de Constance n'est pas transposable telle quelle en tant qu'armature d'une enquête sociologique. De surcroît, si elle en esquisse la bonne direction, c'est précisément dans l'espace de la réception qu'elle laisse en friche que campe

véritablement le questionnement sociologique. En effet, lorsque Jauss explique par exemple que le sens d'une œuvre doit être appréhendé dans le rapport que le spectateur tissera entre les normes et les valeurs externes à l'œuvre et l'œuvre elle-même, il ne précise ni le degré de liberté qu'a le spectateur de remplir les structures filmiques à partir de ses propres normes, ni depuis quelles instances symboliques de contrôle le film se laisse pénétrer. De plus, en rompant avec l'idée philologique du présent intemporel et éternel des œuvres, l'esthétique de la réception a déconstruit le concept d'interprétation exclusive. Néanmoins, si l'on s'accorde bien sur le fait qu'aucune œuvre n'a jamais été réalisée en vue de n'être décodée que par des spécialistes, les indicateurs qui nous permettraient d'accéder à l'expérience et aux conduites esthétiques du spectateur ne sont – sauf sur quelques grands pans du changement historique des horizons d'attente – que faiblement investis. C'est dans son œuvre principale *Pour une herméneutique littéraire*²⁴ que Jauss livre la construction appliquée la plus aboutie du déploiement théorique de son esthétique de la réception: son projet est une réhabilitation des droits de la jouissance du texte qui avaient été lésés jusque dans les théories modernes de l'art et notamment dans la *Théorie esthétique* d'Adorno qui l'a grandement inspiré. Adorno définit en effet l'art dans sa période moderne sous l'angle d'un rapport négatif à la société: c'est dans cette négativité que l'art conquiert à la fois son autonomie et sa fonction sociale profonde

[...] en se cristallisant comme chose spécifique en soi, au lieu de s'adapter aux normes sociales existantes et se qualifier comme « socialement utile », il critique la société par le simple fait qu'il existe.²⁵

Si Jauss relève bien dans sa construction dialogique avec Adorno cette fonction d'émancipation de l'art moderne qui correspond effectivement à un changement historique d'horizon d'attente, il ne peut en revanche admettre cette imbrication trop forte avec l'idéologie pour laquelle l'art s'improvise signifiant et puise sa valeur dans son militantisme. Indirectement, ce qu'Adorno semble proposer dans cette thèse n'est

autre, selon Jauss, qu'une variation contemporaine de l'esthétique platonicienne du beau: si le beau nous ravit, c'est que l'artiste a su par la *mimesis* se rapprocher progressivement d'un idéal qui, *via* la beauté du corps, touche la beauté de l'âme, qui, à son tour, doit nous mettre en relation avec la beauté première de l'Idée²⁶. L'art renvoie toujours à autre chose que lui-même. En soi, il serait une idée imitée de second ordre. En réfutant cette thèse coercitive et restrictive de l'art, Jauss s'efforce de découvrir et de rétablir un espace élargi dans lequel peuvent coexister des formes plurielles et évolutives d'hédonismes esthétiques qui n'ont pas nécessairement besoin de passer par la reconnaissance légitimante de justifications idéelles ou culturelles périphériques. La jouissance esthétique qu'il revendique est infra-esthétique: elle demeure un moyen sincère et profond de *s'approprier le monde et de s'assurer soi-même*.

*La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans: la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde; enfin – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective – la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à ses normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition.*²⁷

C'est du reste dans la poursuite de cette définition que s'autonomisent réellement les formes esthétiques, qu'elles se transforment et instaurent de nouveaux rapports de lecteurs aux œuvres en recréant de concert à chaque génération de nouvelles normes et de nouvelles valeurs²⁸.

POUR UNE RÉCEPTION SOCIOLOGISÉE DES ŒUVRES

Quand bien même l'on restaure, à l'instar de Jauss, l'intégrité des droits de la jouissance des œuvres, rien n'est plus compliqué que de rationaliser, ne serait-ce que de façon parcellaire, le jugement de goût porteur d'une appréciation esthétique. De fait, ce territoire d'ordinaire interdit sous prétexte qu'il est affaire d'émotions, voire de pures émotions, ne peut, hors

des grandes bannières historiques agitées « d'authenticités légitimatrices », se laisser naturellement recueillir. En soi, l'expérience esthétique est aussi troublante que celle de la beauté vivante qui nous aimante irrésistiblement vers ces humains dont l'érotisme flamboyant et inexplicable nous dépasse et qui dépose en nous, pour reprendre les mots de Winckelmann, un sentiment fascinant d'*humanité accomplie*. Ces épreuves quotidiennes dont on dit couramment qu'elles sont de l'ordre de l'ineffable, mais dont on ne peut paradoxalement s'empêcher de le dire, ne peuvent que susciter une curiosité sociologique : comment un tel statut s'instruit-il ? N'y a-t-il pas derrière l'estime accordée à une œuvre, lorsqu'elle est verbalement formalisée, un amalgame quelque peu énigmatique entre ce que Wittgenstein²⁹ nomme un *motif* et une *cause* ?

Être amené à réagir face à une œuvre d'art, c'est au mieux, et pour peu qu'on soit capable de le faire, argumenter sa propre conduite devant ce qu'elle contient de réalité expressive. En rebondissant sur un jugement de goût, cet argumentaire se trouve soudain dans l'impasse du *mobile* ou du *motif* qui prolongent verbalement cette expressivité.

*Au tribunal, on vous demande quel est le motif de votre conduite et vous êtes supposé le connaître. À moins de mensonge, vous êtes supposé capable de dire quel est le motif de votre conduite. [...] On dit parfois : « personne ne peut voir en vous, mais vous, vous le pouvez », comme si étant si proche de vous-même, étant vous-même, vous connaissiez votre propre mécanisme.*³⁰

Ainsi la sociologie de la réception opère-t-elle suivant une posture qui s'astreint à ne prêter à une œuvre rien qui n'émane effectivement de l'expression des actes sémiologiques du spectateur. Car c'est bien dans les comportements associés à une pratique réelle que la sociologie de la réception se propose de redessiner les contours des déterminations sociales qui peuvent, dans le cadre d'une analyse comparée, rendre véritablement justice du prix accordé aux œuvres. Et la découverte de ces déterminations ne peut en aucun cas faire l'économie d'une enquête qui soit – contrairement aux questionnaires d'audience ou aux

inventaires de consommation culturelle – *spécifiquement calibrée aux configurations de l'expérience de la réception artistique*. Les réceptions filmiques, dont il est ici question, vont donc reposer sur trois principes qui nous permettront de garantir quelques grandes lignes de comparabilité entre nos observations, les principes de *spécificité*, de *singularité*, de *perceptibilité* : 1°) Au fondement du premier principe, la *spécificité sémiologique du message filmique* : elle tient à la combinaison spécifique de plusieurs matières de l'expression. Ceci contraint à analyser la logique d'une situation de réception qui n'est pas réductible sémiotiquement à la prise en compte des commentaires appréciatifs parlés qui ne maintiennent qu'une *continuité expressive* très distante avec le message audiovisuel tel qu'il est interprété en réalité :

*[...] loin de relever de l'ordre du jugement, l'appréciation esthétique apparaît, lorsqu'on la restitue à sa genèse psychologique et sociale ou aux conditions de sa mise en acte, comme un acte sémique qui relève de l'ordre de l'interjection ; elle tire son sens de la mimique, de la force apprise du « sentiment des règles », d'une « impression diffuse de correction », d'un mélange d'affect et de connaissances. Les actes de l'appréciation esthétique sont des additions de sens, « différents et différemment différents », même lorsqu'ils ont un air de famille, qui supposent pour signifier et persuader de leur signification, les circonstances où ils sont employés.*³¹

2°) En observant les comportements de réception esthétique des œuvres filmiques par l'entremise d'un protocole d'enquête, il s'agit de respecter ensuite, uniment, le *principe de singularité* : ce principe impose d'effectuer une analyse à travers la réception d'œuvres singulières comme nous l'avons fait par exemple plus haut avec la série *The X-files* ; « la réception artistique est, en effet, par définition perception et interprétation d'un message identifié dans l'individualité insubstituable de ses signifiants »³².

3°) Enfin, partant de l'analyse platonicienne de l'hétérogénéité interne du plaisir, J.-C. Passeron compose un modèle descriptif qu'il étend au plaisir artistique : *[...] interpréter l'expérience qui se déclare et se vit en tant qu'expérience artistique comme le résultat d'un mélange de*

composantes hétérogènes qui doit précisément à sa mixité l'impression subjective de richesse insaisissable.³³

De cette hypothèse découle le principe de perceptibilité³⁴ qui admet de n'attribuer à une œuvre que les aspects de cette œuvre qui ont été perçus par des publics réels.

Une fois ces principes énoncés, du film à ses publics, une équation dotée d'une inconnue majeure semble peu à peu se dessiner. Cette inconnue qui court de l'œuvre filmique au spectateur et du spectateur à l'œuvre, c'est le fil du temps. Un fil du temps qu'il nous faut sociologiquement découdre si l'on veut observer comment il s'ourle sous les pliures qui conforment l'objet filmique aux lectures qui en sont faites. Car « l'équation temporelle se définit comme une configuration de traits communs aux individus qui participent d'une même culture »³⁵. Une étude détaillée sur les comportements de gestion des temporalités quotidiennes, menée en fonction des catégories socioprofessionnelles³⁶, a récemment montré que les ouvriers investissaient beaucoup moins bien leur temps de loisirs que les paysans : s'ils détiennent une connaissance accrue des temps étroitement mesurés, ils s'orientent temporellement plus mal que les hommes de la campagne. Pour sa part, Henri Mendras déclarait à propos des paysans :

*Les unités de temps ne sont pas [pour eux] des unités de mesure, mais les unités d'un rythme où l'alternance des diversités ramène périodiquement au semblable. En un mot, le calendrier est le code des qualités du temps.*³⁷

Comment ne pas imaginer, en déportant cette remarque vers un objet aussi temporalisé que l'objet filmique – qui métaphoriquement se présente lui aussi comme un calendrier doté de ses propres qualités –, qu'il ne puisse s'épanouir différemment dans des milieux où se définit une écologie temporelle différente ? La question est ouverte.

NOTES

1. J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Éd. Pierre Belfond, 1973, p. 12-13.
2. G. Genette, *La Relation esthétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 4-5.
3. J.-C. Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991, p. 302.
4. P. Veyne, *Le Pain et le Cirque*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, p. 669.
5. T. Pavel, « L'objet parmi les choses », *Critique*, n° 589-590, juin-juillet 1996.
6. Que nous avons mis en évidence sur le schéma en opposant termes à termes – en négatif et en positif – les étapes qui mènent de l'histoire racontée à l'histoire reconstituée.
7. N. Élias, *Du Temps*, Paris, Fayard, 1996 [© 1984 : *Über die Zeit*], p. 81.
8. J.-C. Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, p. 285.
9. On pourrait refaire l'histoire avec des si, il n'empêche que le langage cinématographique des origines, c'est-à-dire du cinéma muet, avait investi une recherche rompue par l'avènement du sonore : il aurait été toutefois sémiologiquement intéressant d'observer comment se serait rationalisé l'équilibre entre images et texte écrit, ce dernier étant une sorte de paramètre incontournable que l'on a congédié sans savoir réellement pourquoi, avec un empressement sans doute trop hâtif.
10. E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, P.U.F., 1964.
11. J.-C. Passeron et E. Pedler, *Le temps donné aux tableaux*, documents CERCOM/IMEREC, décembre 1991, p. 11.
12. J.-C. Passeron, « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, 1986, p. 449.
13. J.-L. Fabiani, « Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres », *Genèses*, n° 11, mars 1993, p. 152.
14. C'est ce que propose pour les œuvres littéraires Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.
15. On pourrait en effet imaginer cette belle analyse que l'on pourrait engager dans une transposition minutieuse des thèses que R. Moulin développe dans *Le Marché de la peinture en France* (Paris, Minuit, 1967) ou dans *L'Artiste, l'institution et le marché* (Paris, Flammarion, 1992).
16. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1973.
17. Après G. Lukács, L. Goldmann a développé un programme de sociologie de création littéraire où l'approche marxiste reste le principal moteur de recherche et d'analyse. Ainsi Goldmann écrit : « Les grands écrivains représentatifs sont ceux qui expriment, d'une manière plus ou moins cohérente, une vision du monde qui correspond au maximum de conscience possible d'une classe ; c'est le cas partout, pour les philosophes, les écrivains, les artistes ».
18. W. Iser, *L'Acte de lire*, Bruxelles, Éd. Mardaga, 1985.
19. J. Leenhardt, « Théorie de la communication et théorie et la réception », *Réseaux*, n° 68, CNET, 1994, p. 41-47.

20. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1968.
21. Jauss réactive ici une nouvelle conception de l'horizon d'attente qui avait été élaborée par l'herméneutique littéraire de Mannheim.
22. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 51.
23. D'après H.-G. Gadamer (*Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, p. 147) qui précisa ainsi la notion de fusion : « l'horizon du présent est en formation perpétuelle dans la mesure où il faut perpétuellement mettre à l'épreuve nos préjugés. C'est d'une telle mise à l'épreuve que relève elle aussi la rencontre avec le passé et la compréhension de la tradition dont nous sommes issus. L'horizon du présent ne peut donc résolument pas se former sans le passé. Il n'y a plus d'horizon du présent qui puisse exister séparément qu'il n'y a d'horizon historique qu'on puisse conquérir ».
24. H. R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Éd. Gallimard, 1988.
25. T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 26-27.
26. Cf. *Hippias Majeur et Phèdre*.
27. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 130.
28. Un argument tente généralement de dénoncer cette recreation incessante des normes et des valeurs : l'existence des classiques qui traversent les époques. Deux réponses ont été avancées : celle de Gadamer qui prétend qu'il faut chercher l'intemporalité des classiques dans la supériorité des œuvres ; celle de Jauss pour qui c'est dans la conciliation renouvelée des horizons des œuvres et de leurs interprètes que la durabilité doit être pensée.
29. L. Wittgenstein dans *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1971.
30. *Ibid.*, p. 76.
31. Introduction aux comptes rendus d'enquête de J.-C. Passeron et E. Pedler, *Le temps donné aux tableaux*, p. XIII.
32. J.-C. Passeron, « L'usage faible des images », dans *Le Raisonnement sociologique*, p. 257-258.
33. J.-C. Passeron, Postface à une exposition, « L'œil et ses maîtres », dans *Les Jolis Paysans peints*, Marseille, IMEREC, 1989, p. 133.
34. M. Riffaterre se sert de ce principe afin d'identifier ce qu'il appelle des effets de style (*Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971).
35. W. Grossin, *Pour une science des temps. Introduction à l'écologie temporelle*, Toulouse, Octares, 1996, p. 128.
36. W. Grossin, *Les Temps de la vie quotidienne*, Berlin, Mouton/De Gruyter, 1974.
37. H. Mendras, *La Fin des paysans*, Paris, Futuribles Sedeis, 1967, p. 82.

SACRÉ À «SACRÉ À PLAISANTERIE» RÉFÉRENCE RELIGIEUSE ET DISPONIBILITÉ CULTURELLE PLAISANTERIE

JACQUES CHEYRONNAUD

Je m'attacherai à expliciter la notion de «sacré à plaisanterie», progressivement élaborée à l'occasion d'un programme d'anthropologie religieuse des sociétés modernes européennes, dont une importante problématique consistait à mettre en perspective des affaires politico-religieuses les deux dernières décennies en Europe¹. Et, dans ce cadre intellectuel, à définir formes et systèmes actantiels² de tensions à enjeux religieux qui interrogeaient le modèle démocratique français³.

Je me suis particulièrement intéressé à des situations dans lesquelles la mise en œuvre, par des constructions iconographiques publicitaires, de référents religieux tels que symboles fondateurs chrétiens ou marques confessionnelles, faisait problème: celle-ci donnait lieu à des manifestations de protestation et de réprobation publiques. Mises en œuvre de marques confessionnelles ou de symboles religieux, et alors, soit encore face-à-face argumentatif sur des questions de congruence et opérations de mobilisation de protagonistes du face-à-face pour chercher des appuis auprès d'instances tierces; actions de justice, couvertures médiatiques, débats et «tribunes libres» concernant la nature ou la légitimité de la mise en œuvre référentielle ou celles d'actions de protestation, etc.: autant de composantes de configurations à teneur conflictuelle, que j'appellerai «situations à conflit déclaré» ou *Scd*.

Entendons bien. Dans l'approche adoptée ici, le point de départ de ce type de *Scd* ne sera pas précisément constitué par l'opération en tant que telle de mise en accessibilité commune, par exemple d'une affiche de campagne publicitaire, mais par l'émergence et la cristallisation d'actions de protestation publique manifestées à ce propos par des protestataires coalisés, qui l'inscrivent dans la catégorie des agissements ou, si l'on veut, des initiatives notoirement blâmables⁴. C'est à partir d'analyses de *Scd* ainsi constituées que j'ai mis au travail la notion de «sacré à plaisanterie». Le terme de plaisanterie engagé dans l'expression ne saurait se réduire à quelque question plus ou moins complexe du rire ou du comique. Sa portée descriptive empruntera beaucoup au modèle normatif de la raillerie, que l'on peut rencontrer dans les traités de civilité des 17^e et 18^e siècles en France,

notamment la « raillerie d'agrément »⁵. Je crois utile de signaler dès à présent quelques conditions d'un tel modèle retenu dans mon approche. Outre quelques-unes tenant à certains préalables du cadre conversationnel (la conversation mondaine au 17^e siècle : principes de cooptation, obligations de réciprocité et une axiologie de l'honneur), les autres conditions à retenir ici consisteront : a) en une logique de défi, alors entendue comme cette assignation d'un partenaire au statut de destinataire et de cible, et contrainte qui lui est faite d'exercer une compétence de réponse ou de suite ; b) en une mise en œuvre de procédés à équivoque interprétative tels que procédés à double sens, allusions, etc., tous constitutifs d'un « art du détour », procédés nécessitant – pour leur rendement effectif auprès d'un auditoire – cet autre préalable d'un savoir partagé, implicite entre les présents ; c) en un mode d'épreuve sur des particularités ou des singularités d'autrui ou de « choses » ainsi prises pour cible par l'instauration de rapprochements ou d'associations incongrues, que j'appellerai jeu de la congruence ; d) en un système actantiel à trois protagonistes, tels que railleur, concerné(s), auditoire, en ce dernier cas, articulation entre groupe des présents/instance de pression ou d'opinion.

Dans ce qui suit, je m'attacherai tout d'abord à préciser ce que peut signifier, dans le cadre précis d'investigation qui est le mien, la question d'une disponibilité culturelle de la référence religieuse. Le développement permettra de mettre en place un dispositif notionnel et de donner en même temps un aperçu de quelques enjeux sous la question. Après quoi, je présenterai un cas concret d'analyse de Scd, à propos d'une affiche diffusée, notamment en France, par la marque vestimentaire italienne *Benetton* lors de sa campagne publicitaire automne-hiver 1991-92 : « Un curé et une bonne sœur, s'embrassant tendrement » (légende du dossier de presse).

Pour terminer, je reviendrai sur la notion de « sacré à plaisanterie » pour en relever, sans le surestimer pour autant, l'intérêt opératoire au regard de la problématique anthropologique évoquée à l'instant.

DISPONIBILITÉ CULTURELLE ET RÉFÉRENCE RELIGIEUSE

Question de représentativité réprobatoire

Comme je l'ai dit, le point de départ d'une Scd était généralement marqué par l'énoncé public de griefs à l'endroit de certaines initiatives d'affiches publicitaires. Des griefs qui, le plus souvent, développaient des accusations, par exemple de manquer de considération envers le grand prix des référents religieux mis en œuvre et d'attenter ainsi à la crédibilité et à l'honneur des contractants ayant investi dans ces mêmes référents. Ces accusations pouvaient étayer ou fonder ce reproche globalisant de « rire » ou de « se moquer » de la religion, ou d'une confession particulière (la religion catholique) ou d'un collectif identifiable avec plus ou moins de précision (« les croyants », « les chrétiens »).

Bien vite allait émerger la question d'une légitimité exercicielle de ce type d'accusation ou de reproche, question d'une capacité des énonciateurs à faire admettre, dans et hors de leur propre groupe religieux d'appartenance, une autorité à proférer publiquement et expressément l'accusation ou le reproche ; et dès lors, de leur compétence à pouvoir enrôler individus ou collectifs sur les attendus de leur réprobation ; soit encore, d'une force actionnelle de la protestation pour faire se tenir les destinataires du reproche dans le dispositif de contrainte introduit par ce dernier, afin qu'ils confirment publiquement leur appartenance au même cadre axiologique qui justifie le reproche, en s'excusant, en s'expliquant, en s'amendant (par exemple, en modifiant ou retirant l'affiche). Un problème sous-jacent posé par ces Scd sera celui d'une représentativité réprobatoire ou, si l'on veut, de la position des protestataires dans le champ de la légitimité de gestion des référents religieux en question, dont ils contestaient une certaine manière de mise en œuvre et qui devaient plaider leur légitimité à énoncer au nom d'autres affectés.

C'est que bon nombre de telles Scd doivent être replacées dans un cadre concurrentiel de gestion du corpus symbolique religieux entre l'appareil ecclésiastique catholique et des organisations de fidèles

plutôt en conflit ou en rupture avec l'appareil ecclésiastique ou l'institution romaine. En général, ces organisations émergent à un courant de défection confessionnelle catholique, d'ailleurs diversifié, officialisé par le schisme lefebvriste en 1988, dont les grands réquisits, d'ailleurs latents tout au long du siècle, trouveront dans la contestation de la réforme liturgique prônée par le concile Vatican II un espace privilégié d'expression. Nostalgiques d'une « France catholique », héritiers d'une tendance religieuse intransigeante particulièrement influente au début du siècle dont le système de pensée et d'action s'était concentré et stabilisé dans une opposition « antimoderniste », ces organisations traditionalistes seront facilement en affinité avec certains thèmes politiques développés, en France, en particulier par le *Front National*, mouvement qui accueillera d'ailleurs plusieurs intellectuels catholiques. L'une de ces associations, l'*Alliance générale contre le Racisme et pour le Respect de l'Identité Française* (AGRIF), elle-même à l'origine de plusieurs *Scd* de mon corpus d'analyse, sera créée et dirigée par le député européen Bernard Anthony (Romain Marie), membre éminent du *Front National*⁶.

Tout se passe comme si de telles organisations misaient une part de leur visibilité et de leur militantisme sur des formes d'action de justice visant à faire instruire, et éventuellement sanctionner par une instance de la société civile ce qui pourrait avoir trait au caractère discriminatoire, diffamatoire ou injurieux envers la religion catholique (appareil ecclésiastique ou organisations associatives assimilent parfois christianisme et catholicisme, au risque de paraître sous-estimer le protestantisme comme autre confession au sein du christianisme). Pour ce, il importera de faire convertir la « valeur » d'attachement croyant à la référence religieuse en une identité religieuse. Étant entendu que le dispositif juridique actuellement disponible en France ne concerne nullement une grandeur de sacré qui découlerait d'une proximité de telle « chose » avec Dieu ou de relations d'appartenance à l'univers organisé et hiérarchisé des actions qui lui sont destinées. Les

attentes des initiateurs de l'action de justice en la matière devraient pouvoir se schématiser comme suit : (a) faire reconnaître leur légitimité de plaignants, c'est-à-dire faire statuer par l'autorité de justice qu'il y a bien eu estimation insuffisante de la valeur fixée par l'intensité d'attachement de ses contractants ; dévalorisation qui, du coup, ne pourrait qu'affecter ceux qui ont contracté (atteinte à l'image du groupe) ; (b) faire reconnaître leur représentativité de plaignants, c'est-à-dire leur qualité à agir pour le plus grand nombre de personnes également contractantes, susceptibles d'adhérer à ce titre aux attendus de leur réprobation incriminant la mise en œuvre comme agissement.

Cette option procédurale de justice pourrait également constituer pour les mêmes organisations une tactique non négligeable de relativisation de l'autorité de l'appareil dirigeant catholique, en venant ostensiblement le défier sur le terrain de ses propres dispositions et compétences réprobatoires. En ce sens, il ne paraît pas inconsideré de penser que la création, par l'appareil dirigeant, de l'association *Croyance et Liberté*, comme structure à vocation juridique représentant les intérêts de la *Conférence des évêques de France*⁷, puisse constituer un organisme d'expérimentation procédurale institutionnelle devant la société civile, non seulement pour y chercher le dernier mot, mais également pour faire prévaloir officiellement et publiquement une position dominante et institutionnelle de gestion du corpus symbolique chrétien, catholique⁸.

Instances de vigilance

Autorités ecclésiastiques, organisations associatives, voire coalitions d'individus sur des cas ponctuels⁹ peuvent ainsi conduire des opérations circonstancielles de protestation publique, ouvrir une interaction avec des initiateurs, œuvrer à un rapport de force qui puisse être défavorable à ces derniers en s'appuyant sur des concours divers. Aussi, la notion de disponibilité est-elle d'abord à replacer dans ce contexte de ressources multiples destinées à faire pression, qui doivent instituer les promoteurs de la protestation comme

dépositaires d'une juste cause. Je propose de distinguer, par commodité de travail, un principe général de disponibilité d'un état effectif de non-disponibilité. Je m'en explique.

Dans une société du type de celle prise ici comme espace d'investigation, la société française (à pluralisme d'opinion, à liberté d'expression), il ne saurait être reconnu de lieu de détermination, à l'échelle de la société civile, d'une interdiction formelle et absolue d'appropriation privée, par exemple des symboles religieux. En ce cas, il y aura toujours, inhérente à la structure même d'une telle société, une possibilité de conflit entre le principe même d'une liberté d'appropriation et l'investissement croyant fondant le caractère précieux de ces symboles religieux. Dans ce contexte, toute mise en œuvre centrée sur ces symboles, souveraine dans ses choix, ne peut pas ne pas savoir (du moins, devra-t-elle faire face à l'argument) qu'elle inaugure, en tant que telle et en la circonstance, un rapport interactionnel avec ceux qui leur sont attachés. Dans une telle logique, ceux-ci pourront, notamment en cas de vifs mécontentements, tenter de faire admettre qu'ils ont été délibérément placés dans l'obligation d'affirmer la compétence que leur confère leur légitimité d'attachement (accusation de provocation). Une question sous-jacente concernerait le risque calculé, par la programmation publicitaire, de possibilité d'une telle intervention visant à exciper une légitimité de regard sur le bien-fondé des formes de l'appropriation ainsi soumise, dans l'espace public, à l'épreuve d'évaluation et du jugement.

L'état effectif de non-disponibilité est lié à l'étape de la réception appréciative, et plus précisément à l'accomplissement d'une action de protestation, qui œuvre à se publiciser, concentrant ainsi l'attention sur l'objet, et se justifie en arguant d'une obligation d'intervention devant le mauvais traitement infligé à la référence religieuse.

Soit le cas (comme dans nos *Scd*) d'actions de parole de la part d'autorités ecclésiastiques visant à manifester leur désapprobation au titre d'une légitimité d'attachement croyant. L'intervention

discursive, qui portera l'accusation de dévaloriser la « chose » religieuse et, par là même, le reproche d'atteindre dans leur dignité les contractants sur cette « chose » et d'attenter à leur image publique; cette intervention, donc, ne consistera pas en la simple communication d'un point de vue parmi d'autres. Les conditions de réussite d'une telle action de parole – l'intervention équipée de la « force » que lui donnerait l'autorité de son énonciateur – résident en ceci que, voudrait-on en contester le bien-fondé ou la légitimité de la manifestation, le débat ne peut que se situer sur ce terrain d'une position choisie et affirmée par l'énonciateur, considéré ou institué comme représentant d'un collectif reconnu (autorité ecclésiastique catholique). Ce mode d'intervention publique, à force déclarative, se présente comme l'exercice d'une compétence institutionnelle qui, par le fait même de son accomplissement, fait advenir la vérité du contenu propositionnel de ce qu'elle énonce et qui, précisément, stipule que des valeurs religieuses ont été bafouées. Contester ou récuser cette vérité consistera justement à s'introduire dans la logique même du reproche ou de l'accusation, en entretenant un face-à-face argumentatif qui placera en son centre la discussion du principe de disponibilité précédemment décrit.

Je me propose, à présent, de donner à ce dispositif l'épaisseur concrète d'une *Scd*.

DONNER DE LA VOIX, TROUVER LE TON

L'affaire du baiser-Benetton

En France, le vecteur publicitaire puise volontiers dans le répertoire des signes religieux, objets et dispositifs culturels, rôles et attributs vestimentaires ecclésiastiques, catholiques de préférence. On ne compte plus les représentations iconographiques de croix pectorales, dizainiers-rosaires et médailles en pendentifs, soutanes et chapeaux ecclésiastiques à large bord; ni les montages de cérémonies nuptiales à l'église, de scènes de confession; ni l'utilisation de conduites récitatives ou psalmodiques déterminant une coloration sonore à charge signalétique d'église. Que d'ecclésiastiques plutôt bonhommes, les uns en contact

direct avec le ciel grâce au téléphone portable, d'autres plaçant avec componction les vertus d'un fromage, d'une marque de voiture, de pâtes (italiennes) aux œufs frais. De visages replets, paisibles, de moines affineurs, raffineurs notoires, enlumineurs-photocopieurs; ou de religieuses à cornettes, vélocipèdes ou sur patins à roulettes. Et combien d'autres¹⁰.

Autant de constructions publicitaires sollicitant avec bienveillance l'acquiescement complice d'un public, cultivant volontiers, avec douceur ou familiarité, un aspect suranné de la figure cléricale – disons, un certain décalage avec le présent. Certaines constructions iconographiques travaillent jusqu'à la ciseler une prétention à l'évidence de sincérité et d'efficacité des produits. Le mode apodictique emprunterait ici à une image de l'ecclésiastique savant et informé, vertueux et altruiste. Leurs initiateurs sembleraient n'avoir guère à redouter de devoir quelque jour expressément argumenter qu'il ne saurait être, dans ces traitements de référents religieux ou ecclésiastiques, de volonté ni de tourner en dérision une appartenance confessionnelle, ni de défier des convictions religieuses¹¹. Et, peut-on raisonnablement penser, qui oserait manifester sa réprobation devant de telles constructions s'exposerait davantage à son propre discrédit qu'à celui du procédé qu'il entendrait dénoncer. Bref, quelque chose comme un folklore pittoresque de religion, familièrement désinvolte, florilège de vieilles lunes et de bonnes histoires.

On ajoutera à cette liste nullement exhaustive une utilisation éventuellement plus esthétisante, peut-être plus austère ou sérieuse de marqueurs ecclésiastiques tels que vêtements, soutanes ou bures, notamment dans la publicité vestimentaire de mode féminine. Soutane noire et col romain blanc, impeccables, enserrant un buste masculin présentant de la main droite une bottine féminine rouge tandis que la main gauche tire suavement sur le lacet fixé au dos de la chaussure, la marque de chaussures étant sise à Paris, rue des Saints-Pères. Soit encore, «grâce monacale» de robes longues de bure, «souffle d'esprit monastique pour des tenues aux formes simples empreintes d'une

certaine sérénité», ou «sérénité empreinte de mysticisme». La publicité automne-hiver 1993-94, présentée en France par le mensuel féminin *Marie-Claire*, exposait ses préférences pour quelques-uns de ces «détails porteurs de sens, couleurs symboliques, décalages» cultivant abondamment la référence religieuse¹².

Des détails qui n'étaient pas sans évoquer certains autres du même type (par exemple contraste noir et blanc, soutanes) mis en œuvre par cette construction qui avait provoqué, ou du moins alimentera une polémique durable: je veux parler de cette affiche publicitaire, lancée deux ans auparavant, pour la campagne automne-hiver 1991-92 de la marque vestimentaire italienne *Benetton*, dont le dossier de presse proposait, je l'ai dit, la légende suivante à la photo d'affiche du photographe Oliviero Toscani: «Un curé et une bonne sœur, s'embrassant tendrement». De fait, un jeune homme pris de dos, en soutane et chapeau ecclésiastique à large bord, noirs, (certains y verront un rabbin), échangeait un baiser amoureux avec une jeune religieuse, elle-même en soutane et cornette blanches. Photo sobre. Affiche discrètement équipée, en haut et à droite, du label en lettres blanches sur fond vert: *United colors of Benetton*.

En octobre 1991, des ecclésiastiques de haut rang tels Joseph Duval, archevêque de Rouen, président de la *Conférence des évêques de France* ou le cardinal Jean-Marie Lustiger, archevêque de Paris, dénonceront vigoureusement l'opération publicitaire.

Dans son discours d'ouverture de l'assemblée plénière annuelle des évêques de France à Lourdes, le 27 octobre 1991, et devant la presse, le président consacrerait une part de son intervention à exprimer «solennellement» sa réprobation envers de tels procédés:



© Oliviero Toscani pour United Colors of Benetton

Depuis quelques années, des artistes, des publicitaires, se sont emparés des images et symboles religieux pour les utiliser dans un sens qui les travestit et les tourne en dérision. Les médias audiovisuels contribuent très largement à leur diffusion. La religion catholique est devenue l'une des sources dans laquelle puisent les créatifs pour la production d'images publicitaires. Si quelques-unes de ces images restent dans les limites d'un humour bon enfant, d'autres sont vécues par les catholiques comme une véritable agression [...] Au nom de ceux qui sont blessés dans leur foi et leurs convictions religieuses, je demande que la foi catholique soit respectée au même titre que celle des autres croyants de ce pays. Il s'agit d'un droit dont les pouvoirs publics sont garants. Je demande à l'autorité publique de veiller à ce que soit réel le respect de ce droit en n'autorisant pas la diffusion d'images et la réalisation de campagnes publicitaires susceptibles de heurter plusieurs millions de Français.

(Documentation catholique, 1991, 2040, p. 1081)

De grands quotidiens nationaux titreront largement sur la séquence thématique, alors qu'elle n'occupait qu'une part relative de l'allocution au regard d'autres thèmes abordés comme ceux traitant de l'avenir de l'Europe, de la famille, de l'école catholique et de l'enseignement religieux (sujet sensible à l'époque). «Protestations contre le mépris de la religion», titre *Le Figaro* du 28 octobre avec, en sous-titre, «L'Église catholique n'a pas apprécié l'affiche montrant un prêtre et une religieuse échangeant un baiser»; et encore: «Les évêques haussent le ton, en particulier à propos des images et symboles religieux utilisés dans un sens qui les travestit et les tourne en dérision». «Mgr Duval riposte aux agressions publicitaires», titre *Le Monde* du 29 octobre, faisant état d'un coup double de colère de l'archevêque «connu plutôt comme un homme réservé et de sang froid, dénonçant à la fois l'utilisation à des fins publicitaires de thèmes religieux et l'organisation de la semaine scolaire». Selon les commentaires de ce même article, le président visait

[...] la publicité Benetton montrant le baiser du prêtre et d'une religieuse et celle, plus récente encore, de Manix, une marque de préservatifs qui cite la formule évangélique «Aimez-vous les uns les autres» pour illustrer le geste d'un homme et d'une femme ouvrant un

préservatif. Cette publicité, apparue dans les pharmacies du Midi de la France, choque d'autant plus l'épiscopat que celui-ci est réticent, on le sait, envers toute campagne de prévention contre le sida fondée sur le seul préservatif. (H. Tincq, *Le Monde*, 20 octobre 1991)

Quatre jours plus tard, le 31 octobre, l'archevêque de Paris, le cardinal J.-M. Lustiger, accordait une interview au même *Figaro*, à l'occasion des dix ans d'exercice d'une radio confessionnelle catholique, *Radio Notre-Dame* (la fréquence étant partagée entre les deux confessions constitutives du christianisme, catholicisme et protestantisme – *Radio Présence protestante*). Ses propos figuraient dans la rubrique *Télévision-radio*, titrant pour l'occasion: «Mgr Lustiger: le message chrétien trop souvent détourné, pillé, caricaturé». Suivait alors ce commentaire de la rédaction:

Dans l'interview qu'il a accordée au Figaro, le prélat dresse le bilan de la situation catholique et critique vivement les excès de l'esprit de dérision» actuel et les attaques répétées contre l'Église dans les médias.

L'homme d'Église, dont la figure publique pouvait autoriser plus d'un à penser qu'il engageait l'institution religieuse, prolongeait et même intensifiait la dramatisation enclenchée par la déclaration ès-qualités du président de la *Conférence des évêques de France*, reconduisant non sans violence une rhétorique institutionnelle de la clôture et de l'«en-propre»: «détourner», «piller», «tourner en», parmi les termes avancés en la circonstance¹³. L'entretien s'inscrivait dans une logique de mobilisation introduite par la déclaration de J. Duval, empruntant un ton menaçant:

Cet irrespect d'autrui est une atteinte plus grave qu'il n'y paraît au pacte social de toute démocratie. De telles pratiques pourraient être passibles des tribunaux.

Fallait-il penser que le dispositif d'intervention institutionnelle pouvait s'octroyer des marges de manœuvre lui permettant de négocier l'intensité de ses propres manifestations? Ainsi donc, dans un premier temps, le ton solennel d'une intervention munie de l'autorité du président de la *Conférence des évêques de*

France en assemblée plénière, et dont l'extrait en question était largement rapporté par les médias; à présent, l'indécision et la souplesse d'un genre, l'interview de presse dans un grand quotidien national, connu notamment pour sa sensibilité catholique?

Pressions conjoncturelles

La dernière partie de l'entretien de J.-M. Lustiger au *Figaro* serait dirigée notamment sur l'affiche du baiser-Benetton, cependant jamais explicitement désignée:

Quant au christianisme, il est soumis à un véritable pillage [...] On ne compte plus les détournements d'images, de vocabulaire, de textes [...] C'est un comportement de prédateurs [...] Les pillards, d'ailleurs, ne sont pas fous! Ils savent bien qu'il y a des trésors à exploiter. Ils constatent que le public le sait et n'y est pas indifférent [...] Quel courage! Une agence de publicité, pour accréditer le nom d'une marque, n'hésite pas à manier suavement tout ce qui peut choquer ou blesser les Noirs et les Blancs, les juifs et les musulmans, les curés et les bébés ... Quel génie publicitaire!

L'expression «les curés» ne serait pas sans quelque excentricité, ainsi excipée dans la bouche d'un prélat titré et mitré. Voilà que des connotations batailleuses de cette formule du folklore anticlérical français pouvaient resurgir – vieille lune paradoxalement réactivée par le camp même de ceux auxquels elle était naguère appliquée dépréciativement – en une période justement sensible à des problèmes de gestion pratique de «la laïcité»¹⁴. L'allure, ici peut-être plus vulgaire que canaille que pouvait prendre l'expression, devrait-elle suggérer une intensité d'indignation?

C'est que l'on était loin des fariboles et «pagnolades» publicitaires des pâtes et camemberts. La jeunesse des figurants que l'on faisait s'embrasser amoureusement en tenue ecclésiastique, la sobriété du cliché (aucune digression possible vers quelque détail environnant les deux figures) et du contraste noir et blanc donnaient un tour sérieux à l'affiche. Ne pouvait-elle pas laisser entendre, cette affiche, qu'au vu de la seule jeunesse des protagonistes, un tel échange

de baiser serait en lui-même fort communément recevable en sa forme? Et qu'après tout, ces corps revêtus de costumes ecclésiastiques n'étaient jamais que ceux de jeunes humains soumis aux déterminations de la nature: une lecture, disons, «indifférentiste» de ce baiser, c'est-à-dire, parfaitement informée de l'invraisemblance théorique d'une telle représentation, aucunement affectée par son incongruité et éventuellement plus encline – y compris dans le groupe catholique – à voir l'anomalie plutôt du côté de la crispation hiérarchique sur l'incongruité que sur l'incongruité elle-même. Et dire, de ces deux-là: «qu'ils sont beaux!», serait sans doute le pire à redouter¹⁵. On jouait avec ce risque d'une lecture croyante, éventuellement plus sensible à l'humanité de la fiction qu'à une réfutation théologique désormais banalisée, relativisée.

En fait, l'affiche piquait au vif une réalité ecclésiastique, en France, autrement moins idéalisée, assurément plus complexe que ce qu'en exposait en raccourci, grand format et noir et blanc, la photo d'O. Toscani. Était-ce au programme des initiateurs de la construction, toujours est-il qu'elle pouvait évoquer ce récent épisode de l'actualité ecclésiastique des «démissions du Bec-Hellouin». Alors que les précédents du genre étaient traités plutôt dans la discrétion: «inutile de camoufler», avait-on fait déclarer, lors de cet épisode, au même président de la *Conférence des Évêques de France* dans le quotidien catholique *La Croix* (29 mars 1990)¹⁶. Il s'agissait de l'abandon, par le prier de l'abbaye du Bec-Hellouin en Normandie et par la supérieure du couvent voisin, la communauté des religieuses de Sainte-Françoise-Romaine, de leurs charges ecclésiastiques pour «raisons sentimentales». La topique théologique du célibat sacerdotal avait abondamment occupé l'actualité. Sa traduction plus commune et médiatique, «le mariage des prêtres», obligeait le discours officiel à des développements argumentaires facilement généraux et abstraits face à des questions ponctuelles et fort pratiques. L'élégante question doctrinale du célibat sacerdotal s'offrait invariablement, sous les coups de boutoir de l'actualité, comme un problème

opaque, trop typiquement disciplinaire et d'appareil; en un mot, passablement clérical.

Devrait-on alors, dans ce contexte, formuler cette hypothèse sur la rhétorique cardinalice: celle d'une manœuvre stylistique œuvrant à enrôler une difficulté récurrente d'appareil (question, interne à l'institution, de discipline ecclésiastique) dans une cause, plus générale, peut-être plus mobilisatrice, qui développerait cette accusation à l'endroit de la firme italienne et l'amplifierait par la suite, de bafouer les grandes valeurs humanistes de respect des différences de couleur de peau, de religion, de convictions¹⁷? Une importante action protestataire consisterait désormais dans la dénonciation d'un parti pris systématique d'une logique de défi (et son accusation de provocation) au cœur de la stratégie publicitaire de la marque vestimentaire italienne. Chaque nouvelle polémique s'alimenterait des précédentes. À chaque fois, l'évocation ou l'énumération de précédents, dans le débat à partir de 1991-92, permettra précisément d'instruire une cohérence manifeste et délibérée dans le projet des initiateurs. Les critiques convergeront sur cette conviction que ces derniers avaient bien planifié, dans leurs conditions de réussite, ce que chacun se devrait moralement de considérer comme un scandale au plan des valeurs humaines. D'impitoyable, la logique commerciale serait ici tenue pour exécration, faisant fi de tout pour une maximisation de ses avantages. Dans cette même perspective, toutes les constructions publicitaires *Benetton* incriminées devaient, au titre de leur contenu, faire système entre elles. À la séduction, principe de toute vocation publicitaire (une connivence sur son caractère futile puisque tournée vers la mode et l'éphémère), les initiateurs voulaient préférer la provocation, et prétendre faire prendre au sérieux une ambition philosophique et humanitaire, qui ne procéderait jamais que de l'ordre de la réclame, fonds de commerce obligé de toute publicité.

Au facteur de pression précédemment évoqué concernant l'actualité religieuse, qui pouvait justifier la nécessité d'une réaction des autorités religieuses, ajoutons cet autre, non des moindres et peut-être

déterminant: l'activisme juridique de l'AGRIF, association traditionaliste déjà évoquée. Le tribunal de Paris venait, quelques jours avant l'intervention du président de la *Conférence* devant l'assemblée plénière des évêques, de débouter l'association de sa plainte contre l'affiche du baiser-Benetton, tout en précisant: «C'est à juste titre que l'AGRIF, association plaignante, fait valoir le caractère agressif de telles affiches, qui peuvent être de nature à heurter les catholiques dans leurs sentiments religieux». L'allocution du président de la *Conférence des évêques de France* utiliserait elle-même ce terme d'«agression», ajoutant: «certains d'entre eux [les catholiques] sont profondément atteints dans ce qui fait leur unique raison de vivre, leur unique richesse: leur foi en Jésus-Christ». La plainte en justice déposée par l'AGRIF, qui n'en n'était pas à sa première action en la matière, et la reconnaissance par le tribunal de grande instance d'une légitimité de l'association plaignante à faire valoir un caractère agressif de l'affiche, plaçaient la hiérarchie catholique devant ce choix forcé: ne pas pouvoir ne pas intervenir. Sous peine de se voir accuser de laxisme?

Pour l'autorité ecclésiastique, le choix restait celui de procédures appropriées aux circonstances. Il fallait entamer une procédure de riposte dont le volume (la nature et l'intensité) puisse répondre tout à la fois aux instigateurs de la contrainte, l'AGRIF, en se parant de marques différentielles pour relativiser publiquement la démarche de l'association qui venait partiellement d'obtenir succès devant la société civile, et aux initiateurs de l'affiche, au risque d'encourir le reproche d'entrave à la liberté d'expression, reproche adressé à plusieurs reprises à l'AGRIF en des occasions précédentes. Dans le même temps, la procédure de riposte devait constituer un acte sans ambiguïté d'engagement officiel de l'autorité hiérarchique dans la réprobation morale, travailler sa force actionnelle (convaincre et mobiliser le plus grand nombre sur les attendus de la réprobation). L'intensité protestataire qui entourait déjà quelques-unes des affiches *Benetton* pouvait éventuellement permettre d'inscrire, à moindre frais, dans la mouvance protestataire ce cas

ponctuel du baiser ecclésiastique, de régulariser la réprobation, en quelque sorte, au titre de grandes valeurs humanistes.

L'« HUMOUR BON ENFANT »

Épreuves sans suite

J'ai évoqué précédemment la possibilité, pour le dispositif d'intervention institutionnelle de protestation, d'ajuster ses formes de manifestation. Il importerait de replacer l'interview de l'archevêque de Paris au quotidien *Le Figaro* dans cette problématique de ressources négociables.

Et peut-être ce mode d'intervention pourrait-il être rapproché, ici, de ce genre historique de l'entretien dans la vieille littérature apologétique: un genre dans lequel le dialogue avec un interlocuteur le plus souvent fictif (mais croyant) ne vise pas tant à débattre qu'à construire, dans la familiarité du questionnement et la proximité avec un lecteur pour beaucoup déjà acquis, une figure d'adversaire à la mesure des arguments de l'auteur. Ici, le lecteur de l'interview est ainsi progressivement conduit au grand thème final de la dérision médiatique envers la religion, à commencer par « le catholicisme ». La puissance d'universalisation communément associée à l'entité « les médias », l'image non moins commune d'un instrument d'emprise et de manipulation, permettaient au prélat de suggérer cette idée d'un adversaire insidieux ou sournois, partie prenante d'une logique de marché publicitaire orientée vers une maximisation des profits. En fait, cette dernière partie de l'entretien reprenait et élargissait, à la manière d'un gros plan, un thème abordé quelques jours plus tôt par J. Duval dans son allocution solennelle à Lourdes, qui faisait des médias les complices de travestissements publicitaires des images et symboles religieux, notamment de la religion catholique, du moins par leur complaisance à les diffuser. Bref, l'évocation d'une possible coalition objective entre publicité et médias contre la religion, notamment le catholicisme, pouvait faire aboutir le lecteur à cette idée d'une conspiration.

Dans l'interview du *Figaro*, la question du journaliste qui précédait le développement thématique

de la dérision médiatique proposait elle-même à son interlocuteur le terme de victime :

Trouvez-vous que les chrétiens, et les catholiques en particulier, sont les victimes de l'esprit d'irreligion et sont devenus la cible d'une campagne systématique de moquerie ou de dénigrement dans les médias ?

La réponse de l'archevêque consisterait à instruire cette position de victime face à un adversaire relativement diffus mais prêt à tout et d'autant plus insidieux qu'il affectionnait des artifices que l'on appellera, ici, de la « mise au rire ». Prenons alors au sérieux le terme de plaisanterie qu'avancera J.-M. Lustiger en conclusion de l'interview, précisément en fin de cette partie consacrée à la désignation de types d'agresseurs, disons publicitaires usant sans complexe de la référence religieuse, et caricaturistes-calomnieurs¹⁸:

Une plaisanterie n'est bonne que si celui qu'elle vise peut aussi en rire. Lorsque quelqu'un rit tout seul de sa plaisanterie, il n'est plus un comique. C'est un tragique par bêtise.

(*Le Figaro*, 31 octobre 1991)

Non tant pour acquiescer à la formule de l'homme d'Église, ce qui reviendrait, en l'occurrence, à entrer dans sa propre logique, en le rejoignant au poste, ainsi à découvert, de « concerné » (la sentence, ici, semblant devoir signifier que la plaisanterie aurait mal tourné). Mais, plus globalement, pour revisiter ce type de configuration, à partir du modèle normatif historique de la « raillerie conversationnelle » esquissé précédemment en introduction.

Comme je l'ai déjà évoqué, je propose d'entendre par raillerie conversationnelle ce mode d'exercice de parole, dans le cadre interactionnel de la conversation mondaine, misant fondamentalement sur un « art du détour » (ironies, sous-entendus et techniques du double sens) pour se doter d'une cible à partir, par exemple, de particularités physiques ou de singularités de comportement d'un individu. Ce mode d'exercice, à dimension ludique et agonistique, est d'abord destiné au plaisir du groupe des présents, en faisant appel à l'implicite de connaissances partagées en commun à propos de l'individu ou de la situation en

question et, ainsi, en requérant une perspicacité d'interprétation de leur part sur la prétention énonciative du railleur. Il peut être, sur cette base, approprié à l'édification morale, voire à la correction de travers d'autrui. Ainsi est-il avancé, non sans prudence, par maints auteurs ecclésiastiques ou moralistes pour suggérer cet aspect attractif et pédagogique d'un procédé d'échange contraint de parole, à équivoque interprétative (bien conduit, il permet de sauver la face de part et d'autre) et qui peut, en des cas d'espèce, faire discrètement la leçon.

Un principe général – et idéal – en est que la cible choisie par le railleur soit la plus insignifiante possible, toujours désignée à couvert avec subtilité, prudence et délicatesse, que l'on ne puisse blesser ou offusquer quiconque. S'offusquer serait une manière, pour un partenaire, de perdre le jeu et la face; mais l'avoir poussé à s'offusquer, dans ce modèle idéal, constituerait une faute de goût et témoignerait d'une mauvaise maîtrise des règles du jeu et du fonctionnement du groupe. L'enjeu du jeu? Que chacun se maintienne le plus longtemps possible à l'intérieur du registre du double sens et de tout autre procédé par lequel un locuteur peut ainsi avancer masqué avec l'autre pour cible à couvert (une logique inhérente à l'entreprise tiendra dans la surenchère permanente entre partenaires).

Retenons pour l'heure de ce mode ludique d'exercice de parole quatre composantes étroitement solidaires entre elles: un cadre axiologique, une prétention pédagogique, une disposition tangentielle, un mécanisme actantiel.

Un cadre axiologique: ce dispositif préalable, englobant et commun, de valeurs, de normes ou de conventions qui assure la complicité objective du partenariat entre membres du groupe des présents: une disposition de coopération, une attente de réciprocité («jouer le jeu», en quelque sorte) subsumées dans le code de l'honneur. Dans ce cadre, s'acquitter de l'obligation de réciprocité («savoir entendre raillerie», «savoir rendre», «ne pas prendre sérieusement la raillerie») consisterait en définitive à veiller, dans sa propre répartition, aux chances du

partenaire, à ne pas l'acculer à l'impossibilité d'une sortie honorable de l'engrenage de l'échange. Ce respect fait partie des règles du jeu et la qualité et la pertinence du ménagement de sa face témoigneront, en la circonstance, du mérite du partenaire ciblé.

Une prétention pédagogique: ce mode d'exercice de parole, dans ses conditions normatives à destination d'édification et de correction, appartient à la vieille classe de procédés d'intervention auprès d'autrui qui consiste à œuvrer à l'utile en misant sur l'agréable («plaire et instruire à la fois», «rire utilement»). On ajoutera que, comme tel, c'est-à-dire comme programmation orientée et finalisée, cet exercice doit savoir intégrer ses propres conditions expérimentales: sa valeur de méthode éminente, ainsi circonstanciellement mise en œuvre. En somme, il doit pouvoir argumenter, justifier dans ses explicitations qu'il est un moyen exceptionnellement approprié (plan de la recevabilité) au regard de finalités – des valeurs – qu'il entend précisément affirmer ou défendre à travers son opération de ciblage (plan de l'acceptabilité).

Une disposition tangentielle: l'exercice participe de part en part d'une logique de défi, tant par le choix des objets qu'il cible que par la manière dont il les désigne ou les traite. L'une des propriétés des procédés du détournement étant de créer des conditions d'équivoque interprétative, le travail sur les limites consistera, idéalement, à finasser avec les règles et les conventions régulatrices du devoir de respect, en se maintenant le plus longtemps possible aux limites d'une mise à découvert minimale des propos adressés. Un tel exercice, dans sa dimension agonistique, apparaît d'emblée comme une opération d'évaluation de la compétence d'un initiateur (celui qui «lance» une raillerie) à se doter d'un partenaire de jeu, de la volonté et de l'aptitude de ce dernier à honorer l'engagement qu'il se doit d'accepter sous peine d'attenter à l'honneur de l'initiateur. Par ses choix, l'initiateur engage une procédure d'échange et manifeste, par là même, qu'il est en droit de prendre tel autre pour cible, lui signalant du coup qu'il peut être un partenaire à sa mesure, un égal; il attend du destinataire-concerné qu'il satisfasse à l'obligation de

répartir (« relever le défi »). Le défié est dans l'obligation, à son tour, de faire la preuve que celui qui le défie est digne de le faire. Impossible de s'abstenir; sa seule liberté réside dans le moyen qu'il peut employer. Un silence de sa part serait interprété ou comme l'indice d'une incapacité à « rendre », ou comme ce signe qu'il n'entend pas reconnaître à l'initiateur la qualité de partenaire.

Enfin, un mécanisme actantiel: la raillerie se présenterait ainsi comme une programmation à trois protagonistes, que les descriptions normatives nomment ordinairement « railleur » (celui qui « lance », « hasarde », « adresse », etc.), « concerné » (la cible), « indifférents » (le reste des présents, alors non directement impliqués dans le processus même d'engrenage des réparties); c'est-à-dire un auditoire, susceptible de faire circuler le résultat à l'extérieur de l'association occasionnelle et auprès d'autres particuliers¹⁹. Ce dont il s'agit constitue bien une épreuve. Ce jeu de parole entre partenaires consiste à savoir formuler et s'échanger des énoncés critiques qui, emprunteraient-ils subtilement à l'art du détour, ne visent pas moins à se saisir de traits d'un partenaire, à jouer avec ceux-ci, jusqu'à menacer sa « grandeur » de personne, son honneur. Idéalement, cette épreuve ne doit pas laisser de trace. L'enjeu réside précisément dans l'échange immédiat et sans suite; en bref, dans l'instantanéité. Mais que le destinataire se fâche, il en vient du coup à se découvrir, se déclarer expressément concerné, au risque de faire glisser la tension vers le litige ou le conflit. L'épreuve laisse des traces.

Options procédurales

Voyons à présent quel pourrait être pour nous l'intérêt du terme de plaisanterie à partir du schéma précédent. Je me centrerai plus spécifiquement ici sur le statut de destinataire, ses alternatives de réaction dans ce cadre ludique de contrainte et sur cette dynamique virtuellement conflictuelle, constitutive du statut de destinataire: le passage d'un état ou de la qualité de connivent (accepter de se maintenir dans le régime d'échange ou coopération acceptée) à celui de concerné (sortir du régime d'échange ou coopération rompue).

Entendons par destinataire celui qui, dans le modèle théorique de raillerie conversationnelle, entretient des liens de proximité ou de familiarité avec les valeurs, particularités ou singularités précisément ciblées par l'énoncé initié – énoncé susceptible d'apparaître, à ce titre, propos critique. Le destinataire est lié aux présents par une axiologie commune administrant ce genre d'association momentanée, qui intègre l'acceptation de principe d'avoir, en tant que membre du groupe, à se soumettre à ce genre d'épreuve lorsqu'elle lui est adressée²⁰. Dans ce cadre de contrainte, le problème posé au destinataire sera celui des options procédurales pour faire face, donc des alternatives qui s'offrent à lui lorsque le propos déplaît. Quel aboutissement donner à l'obligation qui lui est faite, devant chacun, de donner suite au processus enclenché? Suggérons trois grandes séries d'options. Se taire? Ne pouvant se retirer de l'échange sans perdre la face, un silence de sa part pourrait constituer en premier lieu, soit un aveu d'incapacité à jouer, soit une procédure d'avertissement qui doit pouvoir être suffisamment « désambiguïsée » en tant que dysfonctionnement de l'échange en se laissant interpréter comme désaccord. Autre choix: il peut relever le défi, poursuivre dans le même régime d'échange et, à son tour, obliger l'initiateur en faisant monter la pression par l'intensité de sa répartie; ce mécanisme de la surenchère entre partenaires constitue le cycle régulier de l'échange comme jeu d'épreuve sur l'« image » de chacun. Soit encore: sortir de ce régime d'échange, dépasser la procédure d'avertissement que pourrait constituer l'absence de répartie, et ouvrir expressément une situation de crise en déclarant son mécontentement (« se fâcher »). On dira qu'en opérant ainsi, c'est-à-dire, en se déclarant expressément devant chacun comme la cible de l'énoncé critique (ce qui relevait jusqu'alors de l'implicite partagé et de la complicité de groupe), le destinataire est passé de l'état de connivent à celui de concerné.

Je suggère, sur cette base, d'en revenir à la séquence déjà mentionnée de l'allocution du président de la *Conférence des évêques de France*:

[...] la religion catholique est devenue l'une des sources dans laquelle puisent les créatifs pour la production d'images publicitaires. Si quelques-unes de ces images restent dans les limites d'un humour bon enfant, d'autres sont vécues par les catholiques comme une véritable agression.

Voilà donc que certaines constructions mettant en œuvre détails ou attributs vestimentaires ecclésiastiques quelque peu surannés en France passeraient pour anodines aux yeux des autorités ecclésiastiques, mais que d'autres, jouant d'indices (chapeau à large bord et soutane noirs, cornette blanche, comme dans l'affiche du baiser-Benetton) pourtant de même culture²¹, s'attireraient publiquement la réprobation de la part de ces mêmes autorités. La situation ne serait pas sans analogie avec la dynamique évoquée à l'instant.

À la manière de particularités ou de singularités d'autrui ou de « choses » ciblées par la raillerie, les constructions publicitaires de nos *Scd* mettent en jeu des références investies par l'attachement croyant (valeurs), et comme la première, ces dernières, du fait de leur choix, se doteront de destinataires, c'est-à-dire ici d'individus entretenant un lien spécifique avec des valeurs et, à ce titre, toujours susceptibles non seulement de prétendre être en désaccord, mais de vouloir le manifester en des options procédurales. Ainsi entendue, la notion de destinataire doit pouvoir signaler un type de relations spécifique, dans le réseau qui articule l'instance du public vouée à l'enquête interprétative: une proximité, voire une familiarité avec les éléments religieux mis en œuvre par la construction. Comme dans le cas de la raillerie, nos constructions miseraient sur de tels liens pour aboutir, avec les garanties théoriques d'une axiologie du défi (une logique d'obligation de réciprocité) alors placée sous égide de la légèreté de l'exercice, d'une insignifiance de son projet: s'offusquer pourrait éventuellement être contre-argumenté comme erreur procédurale de réponse, tant il serait dans la nature de telles constructions – précisément publicitaires – de ne pas vouloir prétendre au sérieux ou à la gravité (« donner de l'importance à ce qui ne voudrait être

qu'une simple plaisanterie »; « ce n'est qu'une publicité »). Enfin, comme dans le cas de la raillerie et dès lors qu'épreuves sur des valeurs, ces constructions aboutissent toujours effectivement – certaines sans laisser de traces (aboutissement consenti), les autres donnant lieu à réprobation (aboutissement critique).

Ainsi, qu'il s'agisse de ces images « dans les limites d'un humour bon enfant » ou de ces autres, « vécues [...] comme une véritable agression » selon les termes de J. Duval, dans tous les cas ces constructions publicitaires mettant en œuvre la référence religieuse avaient été portées en accessibilité commune, et pas plus que les secondes, les premières n'avaient pu échapper à l'enquête interprétative des destinataires.

Mais les premières sembleraient avoir pu bénéficier, autrement plus que les secondes d'une bienveillance marquée par l'absence de suivis procéduraux protestataires en la matière. Elles relèvent de l'aboutissement consenti: des destinataires – c'est-à-dire, ici, de ceux des enquêteurs susceptibles de se découvrir un lien d'attachement avec les référents religieux mis en œuvre par les publicités de pâtes, de fromages, d'alcool, etc. –, peu sembleraient s'être manifestés comme concernés; en tout cas, il n'y avait pas eu d'actions de protestation publique de la part de destinataires empruntant aux ressources, par exemple de la mobilisation. Dans la perspective qui a été la mienne tout au long de ce travail, ce silence devrait pouvoir constituer par lui-même une option procédurale, alors à teneur d'ambiguïté: que des destinataires ne se soient pas manifestés comme collectifs institués ne doit pas être nécessairement et immédiatement interprété comme acquiescement sans réserve, par exemple de la part des autorités ecclésiastiques, mais comme la manifestation d'une acceptation de coopération au rôle imposé par la mise à l'épreuve de compétences à réagir (ressources procédurales); acceptation de se plier aux règles d'un jeu, qui se donne pour enjeu plus ou moins central la capacité de résistance d'un destinataire devant l'intensité de la mise à l'épreuve des valeurs. La question serait alors celle du degré à partir duquel un destinataire estimera devoir se déclarer dans l'état de

concerné, c'est-à-dire décidera de manifester publiquement sa réprobation. Les plaisanteries « bon enfant » procéderaient-elles, selon ce schéma, d'un aboutissement consenti, peut-être parce que les constructions iconographiques en question opéraient sur une image plutôt surannée de l'institution catholique ? Je fais l'hypothèse que ce décalage délibéré avec la réalité ecclésiastique présente pouvait constituer un traitement en douceur qui faisait alors s'estomper une visée proprement lucrative de telles opérations, procédant cependant d'une logique de marché²². Le décalage entretenait une présence publique institutionnelle et une primauté catholique familière et intemporelle, d'autant plus charmante que passiste.

À la différence, mais avec les mêmes signes passablement surannés en France, le baiser amoureux de l'affiche *Benetton* ramenait brutalement à la réalité religieuse et aux chocs de l'actualité. Du moins pourrait-on en faire l'une des hypothèses, devant l'aboutissement critique qui présidera à une telle *Scd*. Comme je l'ai évoqué, la question éminemment sensible et pratique du mariage des prêtres catholiques, elle-même au cœur de tant de bonnes histoires de comptoir, s'afficherait ainsi publiquement en noir et blanc, de surcroît dans ses propres couleurs, sous le label *United colors of Benetton*. Désormais, le désintéressement symbolique – savoir s'en tenir à des emplois émoussés de la référence religieuse – n'était plus de mise comme dans les cas précédents, justement caractérisés par un aboutissement consenti. Dans le cas *Benetton*, l'exploitation de référents ecclésiastiques serait officiellement instruite comme une opération de profit à découvert, soupçonnée d'avoir intégré dans son propre calcul la rupture même du principe, disons, d'« amiabilité », principe nécessairement tacite de collaboration entre partenaires pour maintenir une coexistence pacifique entre intérêts respectifs. À cette hypothèse sur les raisons d'un aboutissement critique et de l'intervention d'actions de protestation de la part des autorités ecclésiastiques dans le cas précis du baiser-*Benetton*, on ajouterait éventuellement cette autre, non moins – si ce n'est la plus ? – déterminante :

un contexte compétitif pour la maîtrise de la gestion de biens symboliques au sein du catholicisme, et la situation de fait dans laquelle était placé l'appareil ecclésiastique par ses concurrents, de devoir intervenir comme tel, de manifester publiquement les compétences sanctionnelles attachées à sa position de gestionnaire religieux historiquement établi. La notion de « sacré à plaisanterie » demande, à coup sûr, à être précisée davantage encore. Mon propos entendait attirer l'attention sur quelques-unes de ses utilités, notamment celle qui consisterait à problématiser la question d'une disponibilité culturelle de « l'imaginaire chrétien », en sortant d'une logique de pointage de référents religieux alors interdits ou libérés de tout droit de regard institutionnel, aujourd'hui dans notre culture de tradition chrétienne. Ou, si l'on veut, de symboles religieux historiquement versés dans le domaine public. C'est précisément cette logique et son face-à-face argumentatif qu'elle tente, à sa façon, de problématiser.

Pour résumer

Je me suis proposé de retenir, sous l'appellation de « sacré à plaisanterie » – et s'agissant du type de société invoqué ici – ce principe de constructions (par exemple, iconographiques, publicitaires) misant, dans l'espace public, sur la valeur de référents symboliques pour aboutir, c'est-à-dire jouant sur des compétences de destinataire : celles qui, dans certaines conditions, conduiront le passage de l'état de connivent à celui de concerné, dans une action visant à signifier l'estimation d'un déficit des marques de considération à porter aux référents sur lesquels le destinataire est contractant avec d'autres ; celles qui détermineront une aptitude à mobiliser et convaincre pour appuyer sa réprobation. La question fondamentale prise en charge par cette appellation est celle même de la disposition tangentielle de telles constructions et, dès lors, du degré ou du seuil à partir duquel s'effectuera, conjoncturellement ou de façon circonstancielle, ce passage à l'état – déclaré – de concerné.

Mon hypothèse de travail est que toute construction (ici publicitaire, de type affiche, en accessibilité

commune), comme montage organisationnel orienté et finalisé mettant en jeu un référent religieux, constitue par elle-même une expérimentation, c'est-à-dire une mise à l'épreuve des qualités du référent, susceptible de donner lieu à l'expression de désaccords. La construction, comme toute autre, fait l'objet d'une enquête interprétative qui doit d'abord travailler sur le plan de la plausibilité – plan de l'identification du montage et de la reconnaissance, par l'enquêteur, des référents mis en jeu.

L'enquêteur peut entretenir certains liens d'attachement avec ces référents; il prend alors statut de « destinataire ». Celui-ci ayant reconnu la référence, le rapport de proximité ou de familiarité qu'il entretient avec elle le conduit à établir un avis sur le caractère approprié de son traitement. En tant que destinataire, il peut être indifférent au traitement proposé ou, encore, y adhérer ou non.

En procédant à de telles estimations sur le caractère approprié ou non du traitement à la valeur de la référence, le destinataire passe du plan de la plausibilité et de ses opérations d'identification à celui de la congruence, plan d'un travail d'évaluation positive ou négative de la mise en jeu. Je n'ai retenu ici que ce cas, constitutif d'une *Scd*, d'une évaluation négative.

Dans les quelques *Scd* évoquées dans ces lignes, qui n'épuisent pas celles que j'ai analysées, les actions de protestation chargées de manifester publiquement la réprobation de groupes ou de collectifs institués consistaient, pour l'essentiel, en actions de parole ou discursives, de justice, soit encore, mais peu abordées dans cet article, de défection ou de *boycott*, voire de violence physique; des actions bien évidemment articulables entre elles (réseau de la réprobation).

Un intérêt particulier a été porté aux actions discursives qui cherchaient par la parole à mobiliser et contraindre. Les actions de parole abordées dans ces lignes l'ont été principalement dans leur dimension institutionnelle (appareil ecclésiastique). Elles s'assignaient trois grandes finalités, que l'on pourrait schématiser comme suit:

- « faire exister », c'est-à-dire faire advenir un état de crise comme dans le cas de déclarations d'autorités religieuses; une forme tendancielle en serait la « condamnation », qui vise à instituer, par la qualité de son locuteur, la vérité de ce qu'elle énonce;
- « contraindre », dont une forme tendancielle serait le reproche lui-même de « rire de la religion », qui tente d'enserrer un partenaire dans l'obligation d'admettre la légitimité d'une telle contrainte, d'adhérer à l'accusation de traitement indu de la référence religieuse en s'expliquant et en s'amendant;
- « en appeler à », dont une forme tendancielle serait la « dénonciation » comme didactique d'explicitation et de mobilisation publique sur les attendus de la réprobation.

NOTES

1. Ce programme a pris, durant quelques années, la forme administrative d'une équipe de recherche: *Affaires de blasphème*, dirigée par Jeanne Favret-Saada, titulaire de la chaire *Ethnologie religieuse de l'Europe* de l'École Pratique des Hautes Études, section V. L'étape s'est achevée sur la publication d'un ouvrage collectif; cf. J. Cheyronnaud, E. Claverie, D. Laborde, P. Roussin, *Critique et affaires de blasphème à l'époque des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1998.

2. Une part de mon dispositif notionnel est adaptée de L. Boltanski (avec Y. Darré et M.-A. Schiltz), « La dénonciation », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 51, 1984, p. 3-40; également L. Boltanski et L. Thevenot, *Les Économies de la grandeur*, Paris, P.U.F., 1987. Par ailleurs, autant l'avouer: je ne suis pas certain que ma posture descriptive au long de cet article réponde aux exigences des spécialistes de la rhétorique publicitaire; elle pourra leur apparaître passablement réductrice. Mon objectif n'étant pas d'œuvrer précisément ou expressément sur ce terrain, je ne me suis que tardivement sensibilisé à sa richesse, principalement à partir de J.-M. Adam et M. Bonhomme, *L'Argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Nathan, 1997.

3. Ici, société à pluralisme religieux et à principe supérieur commun de laïcité; « La démocratie n'est pas un régime politique sans conflits, mais un régime dans lequel les conflits sont ouverts et négociables selon des règles d'arbitrage connues [...] le pluralisme des opinions ayant libre accès à l'expression publique n'est ni un accident, ni une maladie, ni un malheur; il est l'expression du caractère non décidable de façon scientifique ou dogmatique du bien public. Il n'existe pas de lieu d'où ce bien puisse être aperçu et déterminé de façon si absolue que la discussion puisse être tenue pour close. La discussion politique est sans

conclusion, bien qu'elle ne soit pas sans décision »; cf. P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 300.

4. Je considérerai l'opération de lancement comme cette initiative, coordonnée entre un collectif d'intérêts – des initiateurs –, de mettre en accessibilité commune une construction iconographique sur support de type affiche, c'est-à-dire, accessible au plus grand nombre, éventuellement par voie contrainte comme lorsque apposée dans des lieux de passage obligé (affichages urbains, couloirs de métro, par exemple). La notion d'initiative renvoie implicitement : (a) à ce moment axial d'une affaire à partir duquel des interventions de diverses natures – par exemple : actions de compétence déclarative et de dénonciation, de justice, de défection et de *boycott*, de violence physique – se fournissent mutuellement consistance pour former une configuration conflictuelle; (b) au principe de décision d'initiateurs de porter en accessibilité commune une construction à support d'affiche; décision elle-même argumentable, explicitable (explication *a posteriori*), passible de faire débat et de qualification d'imputabilité, de manière privée par des particuliers, ou de manière publique par action de justice.

5. Cf. J. Cheyronnaud, « La raillerie, forme élémentaire de la critique », dans *Critique et affaires...*, op. cit., p. 73-128.

6. Parmi d'autres associations de ce type et que l'on peut retrouver, en France, comme protagonistes de *Scd* en la matière, signalons l'Association *Credo* fondée par l'écrivain Michel de Saint-Pierre, soit encore *Avenir de la culture*, filiale française de la secte d'origine latino-américaine *Tradition Famille Propriété*, association qui milite notamment contre certaines formes de traitement des questions religieuses et familiales dans les médias. Sur les actions de protestation entreprises par ces associations, et d'autres, à propos de films ou d'affiches cinématographiques, cf. J.-L. Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, P.U.F., 1998; également : G. Hennebelle (sous la dir. de), *Christianisme et cinéma*, *CinémaAction*, 80, 1996.

7. La *Conférence des évêques de France* est elle-même une structure de gouvernement de l'Église de France, reconnue par l'État, et jouit de la personnalité juridique dans le cadre de la loi de 1905. Son président, élu, est seul habilité à parler au nom de l'ensemble des évêques de France; dans les situations conflictuelles évoquées ici, le président en exercice était alors Mgr Joseph Duval, archevêque de Rouen. Déclarée en novembre 1996, l'association *Croyance et Liberté* se donne pour objectif de défendre l'Église catholique contre les atteintes « à la liberté religieuse, au respect des croyances, aux dogmes, aux principes, à la doctrine et aux institutions catholiques » (cette structure, qui peut actuellement conduire des actions de justice en matière civile, doit attendre cinq ans d'existence en matières pénales).

8. Ainsi verra-t-on à l'œuvre cet organisme dans le « cas Volkswagen » : l'assignation en justice, en février 1998, du constructeur d'automobiles et de l'agence de publicité DDB-Needham France, pour avoir diffusé, lors de la campagne publicitaire de la « Nouvelle Golf », une affiche s'inspirant de l'iconographie de la Cène, avec la légende : « Mes amis, réjouissons-nous car une nouvelle Golf est née ». Il y aura transaction (au sens juridique, français, du terme) : l'association retirera sa plainte en échange de la somme de quatre cent mille francs au profit du *Secours catholique*.

9. Comme en 1997 à propos de l'affiche publicitaire du film *Larry Flynt* de Milos Forman représentant un homme dans l'attitude du Christ crucifié sur le pubis d'une femme. Un groupe d'une cinquantaine de catholiques, agissant à titre individuel et conduits par deux ecclésiastiques (et parallèlement à l'AGRIF) saisisrent en référé, le 17 février, le tribunal de grande instance [TGI] de Paris pour obtenir l'interdiction de l'affiche. Les termes de l'assignation reprenaient mot à

mot ceux de la plainte déposée naguère par l'Association *Credo* de l'écrivain traditionaliste Michel de Saint-Pierre, en octobre 1984, à propos de l'affiche du film *Ave Maria* de Jean-Luc Godard, qui représentait une jeune fille nue sur une croix. En ce dernier cas, la première chambre du TGI de Paris exigera que l'affiche soit retirée des kiosques et lacérée. Dans le cas plus récent, le tribunal ayant débouté les deux ecclésiastiques plaignants, l'épiscopat français interviendra en appel [cf. ci-après]. Sans attendre le jugement, Milos Forman décidera de lui-même de faire retirer ses affiches.

10. Un état des lieux avait été dressé il y a quelques années par le sociologue Julien Potel; cf. J. Potel, *Religion et Publicité*, Paris, Cerf, 1984.

11. Je fais mienne, tout au long de ce travail, cette définition de la conviction : « Les convictions sont des opinions sensibles [...] La conviction se reconnaît [...] en ce qu'en elle l'imbrication de l'intellectuel et du sensible est inextricable, et à ce que la sensibilité s'y met toujours en avant, comme pour protéger l'opinion et lui faire un rempart de sa nudité désarmée »; cf. B. Sève, « Les opinions d'autrui sont-elles un argument? », *Le Débat*, 58, 1990, p. 51.

12. Mensuel *Marie-Claire*, 1993, n° 28 (Hors-série *Provence-Côte d'Azur*).

13. Sens et modes d'emploi des « choses » de religion (par exemple dispositifs sacramentels, objets cultuels, écritures et corpus, formulaires) étant institutionnellement arrêtés, leur utilisation hors de cette régulation est assimilable à un transfert (*translatio*) externe, inspectable et spécifiable circonstanciellement comme acte peccamineux qualifiable dans l'ordre du mode de traitement; cf. par exemple les notions de « traitement indigne » ou « indu » – la vieille accusation canonique d'*indigna tractatio* et sa casuistique d'imputabilité d'actes délictueux ressortissant à la catégorie du sacrilège : sacrilège réel (concernant les « choses » et biens matériels), personnel (concernant les statuts, rôles et fonctions), local (concernant les lieux).

14. En particulier sous la poussée de l'Islam. En France, les « affaires » de port du foulard islamique à l'école, depuis la fin du mois d'octobre 1989, posaient des questions de statut des signes d'appartenance religieuse dans l'espace scolaire laïque et de définition du principe de neutralité en la matière de la tradition républicaine.

15. Ce pourrait être, en définitive, l'un des importants arguments avancés quelques années plus tard, en 1995, par Mgr Mamie, évêque de Lausanne, à l'occasion de l'exposition *Benetton par Toscani* au Musée d'Art contemporain de Lausanne, du 17 février au 25 mai 1995. Ne traitant pas ici cette étape du cursus de l'affiche, je la résumerai comme suit : quarante affiches, dont celle du baiser, étaient ainsi regroupées en une unité de temps et de lieu, en un procès qui, s'il ne récusait pas la légitimité du genre (une exposition), n'entendait pas moins se prémunir contre l'accusation de réactivation circonstancielle de polémiques, ou celle de se faire complice, après tant d'autres, de la marque italienne, de surcroît en lui offrant une légitimité artistique. Les organisateurs se recommandaient d'emblée de la raison sociale et culturelle de leur structure : une instance spécifiquement consacrée à l'art contemporain et qui, comme telle, devait avoir vocation institutionnelle au doute méthodologique et à la prise de risque inhérente à ses choix intellectuels et esthétiques. Pour souligner la distance par rapport aux procès habituels, le traditionnel catalogue prenait délibérément les allures d'un document de travail, sobre et de format de poche : un recueil de commentaires et d'appréciations favorables ou critiques. Parmi les soixante-huit commentaires d'artistes, de plasticiens, écrivains, journalistes, etc., figurait celui de l'évêque de Lausanne, présenté lui-même comme photographe amateur, invité à répondre à la question : « Que pensez-vous des images des campagnes Benetton et de l'idée de leur consacrer une exposition dans un musée d'art contemporain? ».

Enfin, quelques mois plus tard, le quotidien *Libération* reprendra chaque jour, du 18 au 23 septembre 1995, quelques-unes des « images les plus belles et les plus censurées d'Oliviero Toscani pour Benetton », avec appel à solidarité pour l'association SOS Racisme.

16. Quelques titres de la presse à ce sujet : *Le Figaro*, 24 mars 1990 : « Les rumeurs du monastère du Bec-Hellouin. Le prieur [...] a quitté sa charge, la mère supérieure du couvent voisin aussi. L'évêque Mgr Gaillot parle de "raisons sentimentales" ». La Normandie frémit [...] ; hebdomadaire *Le Point*, 2 avril 1990 : « Clergé catholique, les sens interdits. L'affaire du Bec-Hellouin fait resurgir le problème de la sexualité et du mariage des prêtres, que Rome refuse d'aborder » ; *La Croix*, 29 mars 1990 : « Les démissions au Bec-Hellouin. Inutile de camoufler, nous déclare Mgr Duval » ; *Libération*, 29 mars 1990 : « La petite bombe de Dom Aubin. Quand Dom Aubin démissionne et que sœur Marie-Éphrème rend sa robe, Bec-Hellouin en est toute chose ».

17. L'affiche allait ainsi s'inscrire aux côtés de cette autre, de la même campagne publicitaire, représentant un nouveau-né nu, couvert de placenta et encore relié par le cordon ombilical. Une précédente affiche de la campagne publicitaire automne-hiver 1990-91 avait déclenché l'une des premières grandes polémiques : une femme noire allaitant un bébé blanc. Polémique importante aux États-Unis, où elle fut jugée raciste (accusée de réactiver la connotation esclavagiste de l'enfant blanc et de la « nounou noire ») et retirée ; de même qu'en Angleterre. En France, un groupe nommé pour la circonstance « Groupe de jeunes lecteurs du Figaro en colère » entendra protester contre le « racisme anti-européen » de l'affiche, en lançant un jet de fumigènes contre une boutique parisienne de la firme italienne.

18. « D'autres ont, peut-être, une intention plus idéologique lorsqu'ils caricaturent – par ignorance ? – ce que croit l'Église et ce qu'elle enseigne. Ils tournent en ridicule, parfois jusqu'à la calomnie, les hommes et les femmes qui y ont engagé leur vie. Ou encore, ils prennent pour objet de dérision le récit de la vie du Christ et ses

épisodes que l'iconographie a le plus popularisés ».

19. L'auditoire constitue une pièce essentielle du mécanisme et un rouage indispensable, sous la forme d'instance de pression. Il siège en tant que tribunal de la respectabilité : réputation et renommée se jouent auprès de cette instance d'arbitrage. Le traitement peccamineux de la raillerie qu'opère la casuistique confère d'ailleurs à cette instance, que l'on dira du tiers-écouter, des obligations et des responsabilités elles-mêmes passibles de sanction négative. Par sa présence, son silence et autres signes ne ressortissant pas de la désapprobation, l'indifférent prend le risque de coopérer à l'agissement nuisible de la parole ; comme juge et témoin, il concourt au succès de l'entreprise, offrant au railleur des garanties d'aboutissement.

20. La conversation mondaine. Le choix coopté de la maîtresse de maison, comme l'acceptation de l'invitation offrent théoriquement au groupe une garantie de coopération entre les présents ; chacun est en mesure de créditer l'autre de sa capacité et de sa volonté d'honorer ses obligations de jeu.

21. L'image de jeunes gens portant soutane noire et chapeau ecclésiastique à large bord (séminaristes) est autrement plus familière en Italie (siège de la firme Benetton ; pays d'origine et de résidence du photographe milanais) qu'en France, où de tels détails vestimentaires constitueraient le plus souvent un lieu de soupçons d'intégrisme catholique. Le président-directeur général de Benetton-France admettra publiquement qu'une telle affiche puisse « froisser des convictions », explicitant que cette photo était à replacer dans un contexte culturel italien, fortement marqué par une tradition artistique profane franchement anticléricale dont O. Toscani serait la plus récente émanation ; cf. *Le Quotidien de Paris*, 2 janvier 1992, p. 7.

22. Sur cette ambiguïté des relations de l'institution religieuse avec les pratiques de marché, ainsi que sur les opérations d'euphémisation du langage religieux en la matière, cf. P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 177-213.

RÉCEPTION LE TEMPS DONNÉ AU REGARD ENQUÊTE SUR LA RÉCEPTION DE LA PEINTURE¹ PEINTURE

JEAN-CLAUDE PASSERON ET EMMANUEL PEDLER

I. HYPOTHÈSES, MÉTHODES, INDICATEURS ET TERRAIN

La sociologie de la *réception artistique* essaie de tirer toutes les conséquences du fait – souvent rappelé mais plus rarement exploré – que les œuvres picturales ou musicales comme les œuvres littéraires n'existent et ne durent que par l'activité interprétative de leurs publics successifs. S'attachant à décrire les « pactes » de réception artistique qui caractérisent époques et publics, une sociologie dont les observations et les mesures se centrent sur le sort réservé à des *œuvres singulières* porte en fait sur un tout autre objet que celui de la sociologie de la *consommation culturelle* dont les quantifications génériques occupent aujourd'hui la plus grande place dans les enquêtes menées en sociologie de la culture. Une sociologie de la réception s'intéresse d'abord aux actes sémiotiques de l'expérience esthétique (littéraire, picturale ou musicale), qu'elle vise à distinguer par des indicateurs objectifs – ce en quoi elle relève pleinement de la sociologie d'enquête.

1. Sociologie et iconologie

Dans la recherche portant sur des arts non verbaux, trois principes de méthode sont indispensables pour soumettre à l'observation le projet d'une « esthétique de la réception » : (a) le principe de *perceptibilité*, qui impose à l'enquête de n'attribuer à une œuvre que les aspects de l'œuvre qui ont été perçus par des publics réels, (b) le principe de *spécificité*, qui impose de tirer, dans la technique d'observation, les conséquences méthodologiques de la différence entre l'activité sémiotique qu'implique l'interprétation des images, lorsqu'on la compare à l'interprétation du déroulement d'un texte, aux diégèses filmiques ou aux compositions musicales, et (c) le principe de *singularité* qui impose de toujours prendre pour objet d'analyse la réception d'œuvres particulières, afin de pouvoir mettre le comportement matériel et symbolique des spectateurs en rapport avec la structure iconique de chaque œuvre décrite en sa singularité².

L'enquête sur des *publics réels* est donc exigible, avec ses contraintes d'échantillonnage et de standardisation des données, si l'on veut utiliser pleinement les ressources du raisonnement comparatif qui ne prend toute sa force explicative qu'avec le recours à des techniques de mesure prêtant à traitement

statistique. Dans le rapport à des œuvres plastiques, ou à des images, de nombreuses situations de contact entre un public et un matériel iconique peuvent prêter à enquête: le feuilletage ou le stockage de reproductions comme la décoration de l'habitat, la rencontre des images publicitaires ou de l'affiche, l'entrelacs du texte et de l'image tel que l'aménagent les différents médias ou genres (livres illustrés, catalogues, bandes dessinées, sans compter toutes les associations du verbe et de l'icône fixe ou diégétique). Si l'on a choisi ici, pour préluder à d'autres enquêtes testant le regard porté sur la peinture, de rôder une méthodologie de l'observation quantifiée sur un public de visiteurs de musée – objet souvent sollicité par l'enquête sociologique –, c'est que l'espace et le contenu de l'offre muséale présentent l'intérêt méthodologique de maintenir constantes quelques variables du rapport entre des «regardeurs» et une collection de toiles. Un musée *fixe* en effet quelques-unes des conditions de l'expérience artistique des images: l'offre de peinture et son volume, l'espace du visionnement et la disposition des toiles dans leur environnement, le caractère formellement ouvert à tous et, en tout cas, *public* de la rencontre avec des tableaux. La situation de visite d'un musée procure à l'observation sociologique un public de pratiquants, appréhendé sur les lieux mêmes de sa pratique. En trop de «réflexions esthétiques» ou d'«analyses iconologiques» – qu'il s'agisse de peinture ou de littérature –, le spectateur ou le lecteur qu'invoque l'analyse formelle ou sémiotique des messages artistiques n'est autre qu'un «destinataire» déduit ou supposé à partir de quelques «marques» de l'image ou du texte. Pour la réception littéraire déjà, le «lecteur implicite», attendu par le texte, gagnerait à être plus souvent confronté au lecteur réel saisi dans l'exercice empirique de son activité de lecture. Que dire alors de la «lecture d'images»? Codes, langues, syntaxes et autres catégories linguistiques deviennent d'un maniement ambigu. L'enquête dissuade, en tout cas, de s'en tenir aux «variations imaginaires» par lesquelles les théoriciens de l'art se donnent comme allant de soi un lectorat ou un public de spectateurs

dont les caractéristiques alléguées ne reposent que sur l'universalisation arbitraire des impressions privées du commentateur.

L'obligation de prendre en compte la *spécificité* des signifiants d'un art non verbal, spécificité définie par une texture sémiotique et une organisation temporelle différentes selon les messages, engage à une certaine méthodologie. La défiance vis-à-vis des «discours d'accompagnement», produits de l'exercice du commentaire lettré, inégalement maîtrisé par les différents groupes socioculturels, est ici plus exigible qu'ailleurs, si l'on veut restituer à l'enquête l'ensemble des réceptions artistiques telles qu'elles s'effectuent dans leur diversité sociale. Ce constat a suggéré de recourir, dans un «observatoire», celui d'un musée, à une *ethnographie quantitative*. Par ses contraintes de standardisation, une telle grille est en effet seule capable de procurer au traitement des données un matériel comparatif, en privilégiant les aspects directement observables des actes sémiques non verbaux, par exemple les durées, les rythmes et les formes du visionnement des tableaux. Il en irait de même pour les découpages et les formes d'identification des œuvres musicales. Le projet de recourir à des indicateurs objectifs de la perception esthétique distingue donc la sociologie de la réception des œuvres d'une sociologie des représentations de l'art qui trouve l'essentiel du matériel qu'elle interprète dans les discours d'accompagnement de l'expérience esthétique.

2. *Le temps de la contemplation*

Parmi ces indicateurs, on a été amené, dans une enquête conçue comme une enquête-pilote, à *privilégier la mesure des arrêts devant les tableaux et du temps consacré à leur visionnement*. Ce choix de méthode semblera peut-être relever du parti pris; il n'est en fait que le choix d'une méthodologie conçue aux fins d'explorer toutes les possibilités descriptives d'un tel indicateur, qui présente l'avantage de procurer au traitement des données une «variable quantitative» au sens strict (d'où possibilité de calcul de moyennes, d'intervalles, de coefficients). L'idée que le décompte

des arrêts devant chacun des objets d'une collection exposée aux yeux d'un public permet de saisir et, par la comparaison, d'analyser des intérêts ou des curiosités différentielles, a déjà été largement utilisée dans des enquêtes de muséologie ou de psychologie expérimentale³. Mais ces enquêtes, qui fixent d'ailleurs à un seuil fort différent la définition de «l'arrêt» (de 6/10 de secondes à 5 secondes selon les auteurs), tendent presque toujours à substantier «l'arrêt» en l'isolant comme une «réponse» auto-suffisante: elles considèrent en somme le pouvoir d'arrêter *plus ou moins de sujets* comme un indicateur suffisant du pouvoir d'arrêter *plus ou moins longtemps* ces sujets et, implicitement, comme un indicateur du pouvoir de l'œuvre d'intéresser *plus ou moins fortement* les spectateurs. On a voulu ici, quitte à s'imposer une technique plus exigeante de l'observation, chiffrer les longueurs de visionnement, en pariant que les deux indicateurs – le bref arrêt et la longueur de la contemplation – ne mesuraient pas le même rapport à l'œuvre, ce qui devait permettre, et a permis, de tester la comparabilité des classements opérés par chacun d'eux⁴. Plus généralement, c'est la multiplication des indicateurs du comportement dans un musée face à chaque tableau, telle qu'on l'a pratiquée dans cette enquête (déambulation, retour, lecture de notice, prise de distance, regard jeté en passant), qui permet de répondre à la question que pose le caractère aveugle d'un indicateur comportemental comme l'arrêt devant un tableau: quelle est la signification psychologique et surtout artistique de ce que l'on mesure? On verra que la comparaison des informations fournies par divers indicateurs permet souvent de préciser descriptions et interprétations.

On objectera sans doute, sur le fond, que le temps d'arrêt devant un tableau constitue un indicateur bien trop grossier pour «indiquer» ou révéler grand-chose d'une expérience aussi complexe et subtile que l'expérience esthétique de la peinture. Le temps passé à contempler un tableau agglomère sans doute des plaisirs et des actes sémiologiques très différents, que sa longueur ne suffit certainement pas à séparer. Rien ne permettra jamais de savoir si le visiteur que le

sociologue a chronométré longuement immobile devant la *Bethsabée* s'abîmait dans une contemplation «purement» esthétique, «dépourvue donc de toute motivation "pathologique"» au sens de Kant (*Critique du jugement*, Paris, Vrin, 1946), ou si sa rêverie était érotique, s'il décortiquait froidement des caractéristiques de la touche de jeunesse du peintre, s'il était en train de ruminer ses tracasseries financières ou, plus simplement encore, s'il digérait un repas trop copieux. À cette objection qui court les rues et qui porterait indifféremment contre l'usage que font les sciences sociales de tous leurs indicateurs et de toutes leurs mesures, il n'y a pas d'autre réponse que statistique: un *corpus* d'informations, pour autant que celles-ci ont été standardisées aux fins de comparaison, permet toujours, par-delà l'objection du sens commun qui collectionne les cas limites, atypiques ou erratiques, de dégager les relations tendanciologiques. C'est sur ces relations stochastiques que repose la connaissance différentielle et contrastive propre aux sciences de l'homme: il faut ici, comme le disait humoristiquement Boas, «se contenter de vérités à 40%».

L'expérience de l'art est chose assez complexe pour que théoriciens et philosophes qui entendent la décrire dans son ontologie, sa phénoménologie ou sa structure s'y soient beaucoup contredits. Alain, en ses *Propos sur l'esthétique*, disait qu'il n'y a guère à gloser sur l'effet artistique, une fois constaté le fait incontournable que certains objets ou spectacles détiennent *le pouvoir d'arrêter*, de «stupéfier», comme le fait «un mur cyclopéen» lorsqu'on le découvre à Mycène. Wittgenstein, en ses *Conversations sur l'esthétique*⁵, ramenait lui aussi l'analyse esthétique à l'évidence phénoménologique que le sentiment du «beau» relève d'abord de l'ordre expressif de «l'interjection», de la «mimique», et non du «jugement attributif» que l'illusion grammaticale produit dans le langage dès que nous parlons du «beau» comme d'une propriété des choses⁶. Autrement dit, la propriété la plus certaine qui permet de dire qu'une expérience est artistique, c'est son *intensité interne*. Mesurer le temps que des visiteurs de musée consacrent à chaque toile n'est donc pas la

plus mauvaise manière de décrire objectivement l'effet que leur fait cette toile: en tout état de cause, elle leur fait dépenser le temps de la contemplation, qui est un temps privé. C'est en tout cas le temps que les visiteurs d'un musée se sentent spontanément le plus libres de dépenser ou de refuser, ne serait-ce que parce qu'ils ne le décomptent pas ou guère.

On peut en effet justifier le choix de méthode propre à cette enquête par la spécificité psychosociologique des rapports qui s'établissent chez un sujet entre la «temporalité» de sa réception et la structure sémiotique des différents types de «messages». Il semble bien que l'image, plus que tout autre message, tende à soustraire à la conscience le pouvoir de décompter le temps qu'elle accorde à l'inspection ou à la contemplation des formes, couleurs et suggestions d'un tableau, alors que – on le remarque dans les enquêtes sur la lecture – le volume de pages lues est toujours assez exactement perçu et mémorisé par le lecteur. Chaque fois que l'on peut comparer le résultat d'une mesure objective du temps donné à un tableau à ce que les contemplateurs en disent pour justifier leur admiration ou leur intérêt, c'est – cette enquête en offre de multiples exemples – la mesure terre à terre qui dit plus vrai que le discours d'apparat, de convention ou de faire-valoir. En fait, le temps accordé par le regard à un tableau est ce que le regardeur contrôle et évalue le moins bien⁷: excellente occasion de prendre la mesure d'une réalité non biaisée par le langage avec toutes les majorations et tous les travestissements qu'autorise son usage social.

L'originalité de cette enquête tient assurément au choix de rapporter l'essentiel des mesures et des observations faites sur les «regardeurs» à des tableaux identifiés et traités dans leur singularité d'œuvre, *insubstituable par une autre œuvre*. L'intérêt de la méthode fait en même temps sa lourdeur, puisqu'elle oblige à une certaine minutie technique: des conclusions statistiquement sûres appelleraient de plus vastes collections et de plus larges échantillons que ceux qui ont été utilisés dans cette première enquête, dont les résultats esquissent d'abord des hypothèses et testent des algorithmes de traitement⁸. Mais, sur le fond, il est

certain que cette démarche est la seule capable de procurer son objet à une sociologie de la réception artistique puisqu'elle maintient ouverte, tout au long du traitement des données, la possibilité de mettre en rapport les comportements des spectateurs avec l'analyse formelle, iconographique ou iconologique qui, par définition, ne peut s'appliquer qu'à des œuvres singulières. Ce choix n'exclut pas la possibilité de regrouper les œuvres dans des catégories de la perception artistique construites *a posteriori*. Mais, à la différence des questionnaires et des questionnements courants qui se contentent d'emprunter à la taxinomie commune ou savante des courants artistiques ses découpages *a priori*, déjà stabilisés dans le langage de tous les jours ou l'histoire de l'art, la méthode choisie subordonne la constitution de catégories descriptives à la constatation statistique que des œuvres singulières ont été regroupées objectivement par le comportement visuel de leurs spectateurs.

3. Le sort fait à chaque tableau

Les attitudes et les prédispositions des groupes, telles que les mesure la «sociologie des pratiques culturelles», ne sont jamais référées qu'à des œuvres elles-mêmes considérées dans leur généralité interchangeable ou, au mieux, dans leur appartenance à un «genre». Si toutes les variations du regard jeté sur un tableau étaient résumées par ces résultats, on pourrait effectivement considérer que, lorsqu'ils regardent de la peinture, les visiteurs sont porteurs d'attitudes et d'attentes qui varient selon les propriétés socioculturelles des groupes auxquels ils appartiennent, mais que ces prédispositions s'actualisent de la même manière quel que soit le tableau qu'ils ont sous les yeux, pourvu, à tout le moins, que ces tableaux appartiennent à un même «genre» culturel, à une même «catégorie» de produits. C'est là une limite que son questionnement *générique* marque à une sociologie de la consommation culturelle du musée, pratique dont la géographie sociale est déjà assez connue. Le propre de la sociologie de l'art consiste à se demander si *l'effet propre* de chaque œuvre se moule mécaniquement

dans ces cadres et n'obéit qu'à leurs relations de dépendance ou s'il manifeste une efficacité artistique qui se compose avec les attitudes génériques dont sont porteurs les visiteurs.

Les choix méthodologiques de cette enquête découlaient précisément d'une question théorique qui visait à construire comme deux objets différents, (a) la « consommation » indifférenciée de musée et (b) l'interprétation inhérente à la réception d'une œuvre artistique. Il s'agissait en somme de se donner les moyens de séparer et comparer ce qui revient aux prédispositions culturelles des visiteurs et ce qui revient à l'effet spécifique d'une œuvre singulière : l'hypothèse soumise ici au test empirique est évidemment qu'aucun des deux modèles causaux n'est vérifié en son intégralité – ni le modèle intégralement *sociologiste*, selon lequel la réception des regardeurs pourrait se déduire de leurs propensions génériques quel que soit le tableau regardé, ni le modèle de l'efficacité *miraculeuse* de l'œuvre, selon lequel les tableaux détiendraient, chacun en sa singularité d'œuvre, le pouvoir de faire ressentir aux regardeurs les effets qu'implique son efficace propre, quelles que soient les attitudes socialement conditionnées des visiteurs. Autrement dit, cette enquête a voulu se donner les moyens de rassembler des données permettant d'explorer l'hypothèse qu'on ne retrouve pas, dans l'usage que les visiteurs et les différentes catégories de visiteurs font de chaque tableau, l'usage qu'ils font du musée en général, ou de ce musée consommé sans préférence pour un peintre ou une œuvre.

Les questions descriptives que se pose le sociologue peuvent donc être différentes selon les tableaux que regarde un visiteur. La mesure organisée selon notre dispositif d'observation peut nous apprendre quelque chose, à la fois (a) à propos des tableaux qui ont le plus d'effet insubstituable sur la réception (effet artistique tendanciellement peu sensible aux variables sociologiques) et (b) à propos des prédispositions des visiteurs plus ou les moins rebelles à l'effet de réception propre d'un tableau. Pour ce faire, on se référera non seulement au nombre d'arrêts, mais surtout à la

longueur du temps de visionnement consacré à chaque tableau considéré dans sa singularité. Les enquêtes qui ont porté jusqu'ici sur le pouvoir respectif des objets d'exposition et qui ont été menées dans une perspective muséologique ont tendu à caractériser le *pouvoir d'arrêt* d'un tableau ou d'un objet exposé en le rapportant exclusivement au nombre d'arrêts qu'il a suscité – quitte à définir de manière plus ou moins exigeante l'arrêt minimum. Dans cette perspective, on renonce à analyser « l'arrêt » par comparaison avec d'autres indicateurs puisqu'on considère le pouvoir d'arrêter plus ou moins de sujets comme un indicateur du pouvoir d'arrêter plus ou moins longtemps un même sujet. En se donnant ici une technique plus lourde afin de décompter les longueurs de stationnement devant chaque tableau, on a parié que ces deux mesures constituaient les indicateurs de deux effets différents susceptibles d'être produits par une peinture ou un objet offert au regard dans une collection. On verra en effet, par les variations du rang des tableaux qu'opèrent les deux indicateurs, que ces deux mesures ne favorisent pas les mêmes tableaux. On peut en inférer que ceux-ci ne produisent pas les mêmes effets perceptifs ou artistiques. Toute une série d'autres indicateurs du comportement muséal face aux tableaux ainsi individualisés et surtout d'autres traitements statistiques du temps donné aux tableaux – par exemple le fait de pouvoir rapporter le temps d'un sujet (ou le temps moyen d'un groupe) face à un tableau déterminé au temps théorique que celui-ci lui aurait accordé, en fonction du temps qu'il a consenti au musée, s'il avait distribué ce temps global au hasard⁹ – permettent en principe, par l'analyse des variations de classement que déterminent ces différentes mesures, de formuler quelques hypothèses interprétatives sur le sort différent que les différents groupes de sujets font aux différents tableaux du musée.

Pour aller du plus générique au plus spécifique, on présentera d'abord ici les classements que nos mesures opèrent sur les tableaux exposés dans les deux salles de l'enquête, *lorsque l'on considère l'ensemble de l'échantillon (II)*. Ce premier point de vue sur les tableaux, qui consiste à interroger le pouvoir propre à

chaque tableau de faire s'arrêter et stationner plus ou moins longtemps les visiteurs sans considération de leur appartenance sociale ou de leurs caractéristiques culturelles, correspond en somme à ce que l'on pourrait appeler le point de vue marchand sur les tableaux qu'un musée soumet à un *marché du visionnement*. Dans ce « modèle », on instaure une expérience imaginaire de *rentabilisation* du fonds d'œuvres offert à l'œil par un Musée (ou par un Conservateur qui s'identifierait à la maximalisation de l'usage marchand de son offre). Il ne s'agit alors que de savoir avec précision combien chacun des tableaux offerts parvient à prélever de temps (le coût en temps concédé étant ici l'équivalent d'un paiement monétaire, virtuel ou éventuel) sur le temps global qu'un flux de visiteurs donne au musée. Pour les besoins simples d'une telle comptabilité, ce serait effectivement une solution que de classer les différents tableaux par le score global qu'ils obtiennent sur le marché du regard. Peu importerait en effet à un musée, s'il pouvait penser en tant que gestionnaire calculeur de ce qu'il fait payer aux visiteurs pour chacun des tableaux qu'il offre au regard, que tel ou tel groupe de visiteurs – les femmes plutôt que les hommes, les prolétaires ou les snobs, les passionnés d'art ou les conformistes, les gens pressés ou les nonchalants – ait classé différemment par le temps consenti les tableaux offerts à l'œil. Au total, par rapport au flux des visiteurs, il importerait seulement à ce *modèle d'un musée calculeur* – forme pure et extrême d'une pensée de *marketing* – de connaître, à toutes fins utiles, le pouvoir d'arrêt différentiel des tableaux donnés en spectacle.

Une telle analyse de la dépense en temps consentie par les visiteurs repose exclusivement sur le point de vue d'un musée indifférent à l'arbitrage que fait chaque visiteur entre le plaisir pris à un tableau et le temps global qu'il peut donner au musée. Dans une telle mesure, le score d'un tableau – qu'on le définisse par la somme des temps donnés par les visiteurs qu'il a arrêtés ou par la valeur moyenne du temps que lui a donné un visiteur – agrège des dépenses en temps consenties par des visiteurs qui ne disposaient

pourtant pas du même temps global à distribuer entre les différents tableaux puisqu'ils ont cheminé plus ou moins rapidement dans le musée. Si cette inégalité des budgets-temps propres aux différents visiteurs est sans conséquence pour une comptabilité qui ne se préoccupe que de ce qu'a « rapporté » un tableau, indépendamment de la richesse ou de la pauvreté relatives des visiteurs qui ont payé sa contemplation de leur temps, elle produit un classement des tableaux dans lequel les choix des visiteurs pèsent d'autant plus ou d'autant moins qu'ils ont stationné plus ou moins longtemps dans le musée en fonction de leurs emplois du temps, de leurs habitudes ou de leurs contraintes externes. Il faut donc, pour les besoins d'une analyse rigoureuse de la demande artistique, essayer de *neutraliser* cette inégalité des budgets-temps afin de serrer de plus près goûts et préférences des visiteurs : ici on a *pondéré* le temps donné à un tableau par chaque visiteur par le temps moyen que celui-ci a consacré aux différents tableaux devant lesquels il s'est arrêté.

Résultat négatif mais important pour isoler l'existence d'un pouvoir de singularité propre à chaque tableau : les résultats obtenus grâce à ce raffinement de l'analyse obligent à constater la *superposition presque complète du classement des tableaux opéré par les temps moyens, qu'ils soient « bruts » et « pondérés »*. Le palmarès des tableaux présentés dans les salles A et C, selon ces deux indicateurs, est le même, puisque les permutations, d'un bout à l'autre du classement, ne portent jamais sur plus de deux ou trois rangs ; le classement selon les temps « bruts » ou « pondérés » est exactement le même en haut comme en bas du classement. Ce parallélisme des classements opérés par les temps moyens « bruts » et « pondérés » est d'autant plus remarquable que les classements opérés par d'autres indicateurs du comportement muséal face à chacun des tableaux (arrêts, nombre de notices lues, nombre de retours) produisent, eux, de fortes perturbations de rang¹⁰.

On réserve ici à un deuxième temps l'analyse des classements que les mesures de l'enquête opèrent entre chacun des 32 tableaux lorsqu'on considère les 16 groupes que notre enquête permet de séparer (III).

Ce point de vue, fondé sur la différenciation interne du public de visiteurs, permet alors de décrire non seulement des goûts ou des dédains *spécifiques à chaque groupe*, mais aussi *l'effet propre* de certains des 32 tableaux ou de l'association de plusieurs d'entre eux selon que cet effet varie ou non entre les groupes. On opère ainsi, si l'on veut, un tri des singularités par les singularités – visiteurs et tableaux – puisqu'on apprend quelque chose des œuvres par la connaissance sociologique de ceux qui les choisissent et du goût des visiteurs par la connaissance iconologique de ce qu'ils choisissent.

II. LE TEMPS DONNÉ AUX TABLEAUX

1. *Le musée, le capital scolaire et les œuvres*

Avant même d'en venir aux mesures particulières, l'ethnographie quantitative qui permet, dans cette enquête, d'individualiser le parcours de chaque sujet de l'échantillon, fait ressortir un *effet paradoxal* du niveau de diplôme sur le comportement de visite d'un musée. Depuis *L'Amour de l'art*¹¹, la sociologie de la fréquentation du musée s'est habituée à retenir le niveau d'instruction comme variable principale, parfois unique, de toute variation d'un comportement culturel, en tout cas comme une variable dont l'action serait « linéaire ». Or, si l'on s'intéresse à la mesure la plus globale du coût consenti par les visiteurs pour regarder de la peinture – ici le temps qu'ils consacrent au musée, entre l'entrée et la sortie – les variations du temps donné au musée en fonction des différents niveaux de diplôme révèlent, comme en toute enquête sur une pratique culturelle, une corrélation statistique. Mais elle est en ce cas d'une forme paradoxale, dès lors que, comme sur notre échantillon bien fourni en hauts diplômés, on a pu distinguer au sein des études supérieures deux niveaux (études courtes ; études longues). Comme on peut le voir dans le tableau qui suit, les sujets les moins diplômés se retrouvent dans la zone moyenne de l'indice mesurant le temps donné au musée, tandis que les diplômés moyens de l'enseignement supérieur sont représentés plus que proportionnellement dans la zone haute de l'indice du temps donné au musée.

Tableau 1
Le temps donné au musée (indice) selon le diplôme

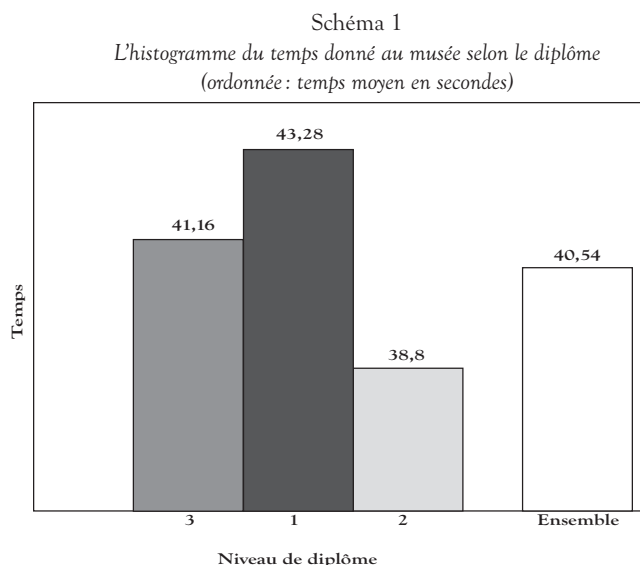
Diplôme* \ Indice	Inférieur à 30'	Entre 30' et 47'	Au-dessus de 48'	Total
études élémentaires et secondaires	23 %	51 %	26 %	100 %
études supérieures courtes	28 %	39 %	33 %	100 %
études supérieures longues	40 %	36 %	24 %	100 %
Ensemble	31 %	41 %	28 %	100 %

Ce sont donc, *paradoxalement*, les sujets les plus hautement diplômés qui sont proportionnellement les plus représentés au niveau faible de l'indice (ce que souligne ici en gras de la plus forte tendance par colonne). Autrement dit, en allant des temps les plus brefs passés dans le musée aux temps les plus longs, on rencontre d'abord (parmi les plus représentés) les sujets les plus diplômés, puis les moins diplômés avant de rencontrer les sujets moyennement diplômés qui sont ceux qui passent le plus de temps dans le musée.

En caractérisant les visiteurs par le temps moyen donné au musée par catégorie de diplômes, on retrouve le même ordre inattendu. L'ordre croissant des temps moyens ordonne les diplômes dans l'ordre 3, 1, 2. Cette structure récurrente est bien celle qui caractérise en fonction du diplôme le temps global que les visiteurs donnent au musée. On voit directement sous une forme graphique cette relation paradoxale sur un histogramme : il faut *désordonner l'ordre scolaire* pour que l'histogramme présente une pente régulière correspondant à l'augmentation du temps donné au musée¹². (Voir le *schéma 1* à la page suivante.)

Les habitudes scolaires qui engendrent la docilité envers les hiérarchies culturelles et réactualisent les disciplines mentales enseignées par l'École, doivent leur efficacité à la longue durée de cette influence. Mais efficacité ou marquage ne veut pas dire action mécanique et régulière. La relation entre la hiérarchie des diplômes ou des longueurs d'étude et ses effets se

* Le découpage des niveaux de diplôme correspond ici aux cursus français ; on a distingué une formation (1) inférieure au bac, (2) située entre bac et bac+3, (3) égale et supérieure au bac+4. Nous conservons ce découpage dans la suite de ce texte.



trouve, selon les effets qu'on analyse, prendre tantôt la forme « classique », tantôt la forme « paradoxale » : précieuse différence qui peut renseigner sur le sens d'une pratique culturelle.

On retrouve dans cette enquête l'effet paradoxal – ou non linéaire – du niveau de diplôme pour un grand nombre d'indices, qu'il s'agisse du temps moyen par tableau regardé, du temps consacré aux deux ailes du musée, de comportements déambulatoires, ou encore de préférences pour des toiles singulières. L'effet classique – linéaire – apparaît sur d'autres comportements muséaux : l'interprétation s'en trouve changée.

2. Le succès des œuvres : le classement des tableaux en fonction du sort que lui a fait l'ensemble de l'échantillon

L'indicateur le plus direct du coût psychologique et symbolique que les visiteurs consentent à chaque tableau est évidemment le temps de visionnement qu'ils y consacrent et que cette enquête a essayé de mesurer aussi scrupuleusement que possible (par le temps « brut » ou le « temps pondéré ») sur la base d'un chronométrage opéré par un enquêteur suivant discrètement un visiteur. Cet indicateur révèle, sur les 32 tableaux des deux salles où ont été conduites les observations quantifiées, une forte dispersion des

temps moyens qui hiérarchisent les différents tableaux. Parallèlement, l'observation ethnographique a rencontré sous une forme gestuelle ou déambulatoire cette même variabilité du traitement réservé aux tableaux de l'exposition selon les visiteurs.

Mais le sceptique en matière d'enquête sociologique sur l'art peut encore supposer que la distribution des temps de regard sur les tableaux d'une exposition pourrait bien ne pas différer de l'usage visuel que des chalands font aléatoirement d'un étalage dans leur pratique d'exploration ou de promenade. Dans un tel modèle, qui n'est autre que celui du *shopping*, l'attention distraite qu'un visiteur donnerait en plus à un tableau, un autre la lui donnerait en moins et, tout compte fait, on pourrait s'attendre à ce que les tableaux obtiennent un traitement proche d'une distribution au hasard du temps de visionnement. À quelques produits-vedettes près, l'offre d'images serait ainsi consommée par la majorité des visiteurs sur le mode du « picorage ». Ce modèle du *pecking* est-il vérifié ? Nullement. Au travers de notre mesure, même limitée à deux salles d'un musée, on voit au contraire, en considérant les temps moyens de visionnement consacré à chaque tableau (quotient de la somme des stationnements de plus de trois secondes devant un tableau par le nombre de visiteurs ayant effectué un tel arrêt, pour le temps moyen « brut »¹³), que cette mesure produit un véritable *palmarès*. Les scores des tableaux les plus regardés sont nettement détachés par rapport aux suivants, appelant ou suggérant ainsi des questions iconographiques ou iconologiques. La simple lecture du Tableau 2 laisse en effet perplexe et les questions qu'elle ouvre, par ses résultats agrégés, conduiront aux analyses de la troisième partie de ce texte.

Les sept tableaux figurant en tête du palmarès des temps de visionnement ont un temps moyen qui, par le dénivelé des valeurs, individualise l'effet qu'ils ont produit sur un flux de visiteurs. Ces sept tableaux sont tous situés au-dessus du temps moyen consacré à un tableau par l'ensemble de l'échantillon.

Tableau 2
La distribution décroissante des temps moyens «bruts» consacrés aux 32 tableaux des salles A et C

1  Tb9 23,6"	2  Tb5 18,8"	3  Tb22 15,2"	4  Tb31 13,9"
5  Tb21 13,7"	6  Tb23 13,3"	7  Tb15 13,3"	8  Tb17 10,9"
9  Tb20 10,6"	10  Tb28 10,3"	11  Tb16 10,3"	12  Tb24 9,2"
13  Tb14 9,0"	14  Tb10 8,8"	15  Tb30 8,6"	16  Tb18 8,7"

17 DUQUEYLARD



Tb2 8,4"

18 DROUAIS



Tb4 8,2"

19 INGRES



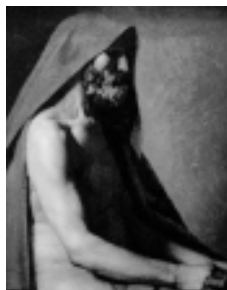
Tb1 8,1"

20 BERNARD



Tb13 8,0"

21 INGRES



Tb3 8,1"

22 ÉCOLE F. XVII



Tb29 7,8"

23 DAVID



Tb7 7,7"

24 CÉZANNE



Tb19 7,7"

25 DAVID



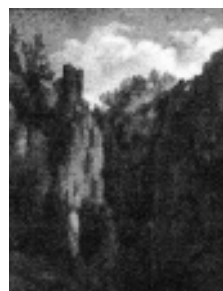
Tb6 7,6"

26 KINSON



Tb12 7,4"

27 GIBERT



Tb27 7,2"

28 GÉRICAULT



Tb11 6,5"

29 QUAY



Tb8 6,3"

30 CÉZANNE



Tb26 6,0"

31 CÉZANNE



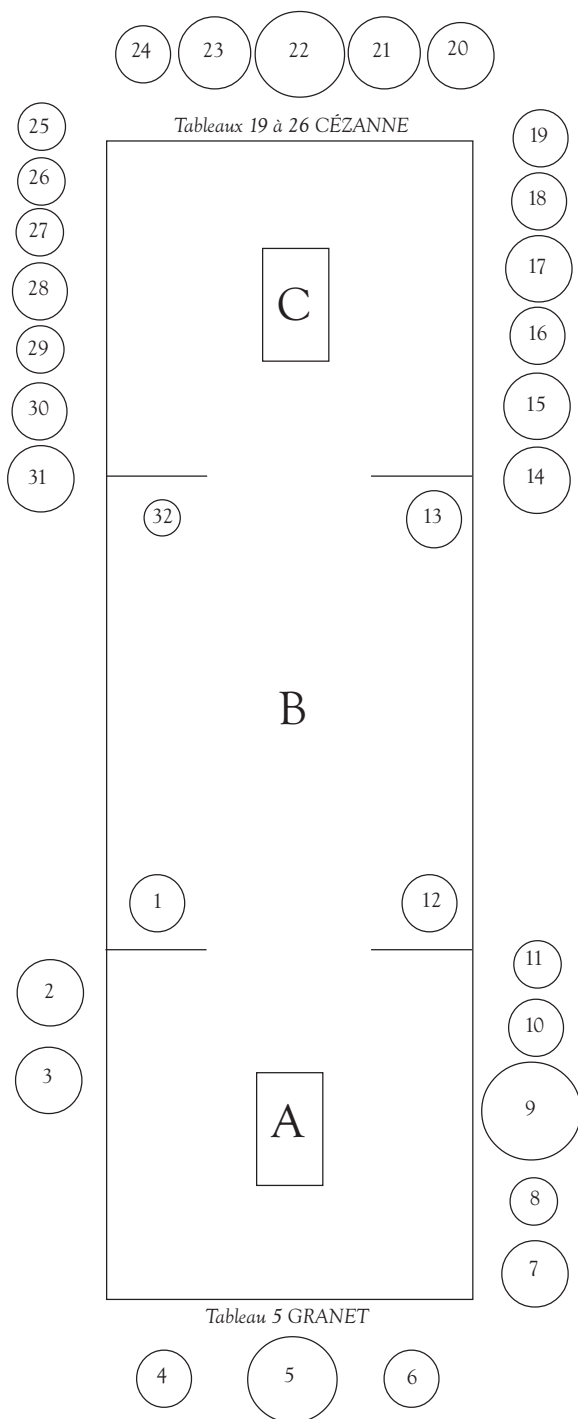
Tb25 5,5"

32 FRILLE



Tb32 1,0"

Schéma 2
Implantation des tableaux dans les salles A et C



Les pastilles qui entourent le numéro des tableaux ont une surface proportionnelle aux temps moyens de l'arrêt qu'ils ont suscité de la part de l'ensemble de l'échantillon

3. La convergence des classements opérés par le comportement muséal des visiteurs

A. L'hétérogénéité du goût dans les choix majoritaires

On voit se rassembler sur le Tableau 2, par

l'attention qui leur est majoritairement accordée dans une sorte de «classement général», à la fois les Cézanne les plus caractéristiques proposés par le Musée Granet (n°22, *Portrait de Madame Cézanne*; n°21, *Les Baigneuses* et n°23, *Nature morte: sucrier, poires et tasse bleue*), mais aussi, et encore mieux placées, deux toiles qui sont d'une notoriété bien moindre en même temps que d'une facture également éloignée de toutes les formes d'art contemporain. De surcroît, ces deux *outsiders* diffèrent entre eux tant sous le rapport du style ou de la touche que par l'appartenance du mieux classé à la peinture d'histoire la plus traditionnelle et, partant, parla familiarité culturelle ou érudite qu'ils appellent. Il s'agit du n°9 (Revoil: *François I^{er} faisant chevalier son petit-fils François II*) et du n°5 (Granet: *Le Cloître de la chartreuse Sainte-Marie-des-Anges à Rome*).

Même si la variable de la taille ou du remplissage du tableau joue ici un rôle, nos mesures

empiriques interdisent certainement de conclure que ce facteur¹⁴ suffit à porter en tête, en concurrence avec des Cézanne, une peinture d'histoire de Revoil, laquelle devance même, par le temps moyen de visionnement qu'elle a obtenu, une composition tout aussi travaillée de Granet et bien plus ample. En effet, la toile de Granet avec plus de 5 m² en impose visuellement davantage que les 2 m² de celle de Revoil



Tb9



Tb5



Tb22



Tb21



Tb23

sans pour autant lui ravir une première place qui se trouve attestée par le temps moyen « brut » (où le Revoil, avec 23,6", se situe au double du temps moyen), mais aussi par le temps moyen « pondéré ». En outre, une troisième toile dans les salles A et C est, elle aussi, d'une taille analogue à celle du Revoil ; c'est une peinture à l'antique de Duqueylard (n°2, *Bélisaire et son guide*), qu'il faut pourtant aller chercher en milieu des classements, quel que soit le critère classificateur que l'on retienne (17 et 18^e rangs aux temps, 24^e rang au nombre d'arrêts, 19^e rang par la lecture des notices et 22^e rang au nombre des retours).



Tb2

Le classement modeste d'autres toiles de ces mêmes salles, qui proposent pourtant des scènes à personnages multiples dont l'interprétation narrative requerrait aussi une exploration attentive, montre, par différence, que les deux tableaux (n°9 et n°5) favorisés par l'attention des visiteurs offrent à la perception picturale des caractères communs qui semblent jouer un rôle récurrent dans l'attention qu'un tout-venant de visiteurs de musée accorde à des toiles. Il existe sans doute, pourrait-on dire en paraphrasant Aloïs Riegl, une « *kunstwollen* du spectateur » en étendant ainsi au « récepteur » le concept que Riegl avait forgé pour les « créateurs », une volonté ferme d'entrer dans le monde de l'art, même si elle est dépourvue des repères et des savoirs érudits, des accoutumances formelles, qui arrivent chez le spécialiste ou l'amateur la perception esthétique sur des structures fines de l'œuvre. Cette « volonté » du regardeur d'avoir un plaisir spécifique se guide sur les seuls repères plastiques capables de le réassurer en lui assurant qu'il choisit un objet « méritant » d'être goûté picturalement. Dans cette tâche d'identification des tableaux qui valent la peine d'être perçus comme objets picturaux, se trouvent privilégiés les marqueurs forts d'une facture plastique capables d'attester, y compris avec redondance, l'appartenance d'une peinture particulière à la Peinture. Tout ce qui dans la

composition, le traitement des détails, le fini, voire le liché, la richesse ou la rareté tant du matériau pictural que de l'objet représenté, dans la dignité ou la solennité des scènes (par opposition à l'anecdotique, au comique ou au familial), la virtuosité dans la maîtrise des difficultés surmontées au profit de l'effet illusionniste (perspectives rares, lumières, grain, reflets, *sfumato*) garantit et désigne une peinture comme « vraie peinture » – et cela indépendamment de la connaissance par ouï-dire des hiérarchies légitimes ou savantes – aboutit à privilégier les tableaux saturés de ces qualités directement reconnaissables à l'œil du profane. De tels tableaux sont rassurants parce qu'ils exorcisent le risque de l'erreur sur l'objet : on s'expose dès qu'on élit un objet comme objet de plaisir artistique. Le risque est évidemment de se ridiculiser devant d'autres spectateurs en admirant comme objet d'art ce qui ne l'est pas.

C'est sans doute, nous le supposons, cette composante de l'expérience artistique commune, que rien ne permet de placer hors expérience artistique ou de caricaturer comme un faire-semblant social dépourvu de tout retentissement interne, qui explique la performance du Revoil dans cette enquête. On a là le type-idéal d'un tableau capable de fonctionner comme un symbole plénier de la peinture pour ceux, les plus nombreux, qui veulent d'abord trouver dans une peinture le répondant autorisé du plaisir spécifique qu'ils prennent à une imagerie travaillée. Type-idéal que le classement des toiles permet de distinguer de celui qu'incarnent les toiles ou reproductions de « grands peintres », symboles éclatants de la peinture : tableaux ou peintres dont la légitimité nominale est connue (ou reconnue par ouï-dire), que ce soit sous les espèces des grands noms de la peinture classique ou des monstres sacrés de l'art contemporain.

B. Autres convergences des classements

Le cas des tableaux dédaignés : les « études » versus les œuvres

Un groupe de cinq tableaux (Tb11, Tb12, Tb8, Tb6 et Tb3), qui figurent toujours aux derniers rangs, quel que soit l'indicateur retenu, contient trois toiles signées de noms connus, Géricault (*Étude d'Académie*),

David (*Première Idée pour le vieil Horace* du « Serment des Horaces ») et Ingres (*Étude d'homme, assis de profil*). Ce n'est sans doute pas un hasard s'il s'agit dans les trois cas d'« études » désignées comme telles par leur titre et identifiables par leur facture comme par l'absence d'intrigue iconographique. On est ici aux antipodes de la saturation d'un objet peint en signes extérieurs de l'appartenance à la peinture au sens plénier, dont nous venons de voir avec le Revoil le rôle qu'elle jouait pour la plus grande partie d'un public de visiteurs de musée. En tous cas les études ne sont pas elles-mêmes prédésignées par une notoriété d'œuvre : c'est bien l'individualité d'une oeuvre, reconnue ou attendue comme exemplaire singulier de la peinture, plus que le nom propre du peintre qui fait frayer de l'attention. Ceci va en sens inverse de la représentation commune de « l'effet de légitimité » qui, en sa forme aplatie et vulgarisée, porte à ne voir dans l'efficacité de la légitimité culturelle qu'un effet mécanique de la notoriété des noms d'auteur.

C. *Le regroupement des tableaux en fonction de caractéristiques du « sujet » : le « vivant » et « l'inanimé » ; « l'intemporel » et le « narratif »*

L'examen des palmarès suggère aussi que le mauvais classement des tableaux relevant de certains genres, par exemple le paysage ou la nature morte – et cela bien avant le décrochage du grand public par rapport aux formes non figuratives de l'art contemporain –, isole dans l'intérêt porté à des tableaux une composante récurrente de l'expérience picturale : il y a en toute expérience artistique (n'en déplaise à Kant et à sa théorie du « pathologique » dans l'art) un « retentissement » propre aux stimulations affectives de l'œuvre qui reste assez étranger aux matières et aux structures formelles d'une peinture et qui renvoie par exemple (dans l'art figuratif) au plaisir actif de reconnaître et d'interpréter gestes et expressions de la vie. Cette composante, dont le poids dans les goûts effectivement professés est assurément fort variable selon les groupes socioculturels, mais aussi selon les périodes historiques, définit un plaisir qui se satisfait plus facilement dans la représentation

de l'animé que dans celle de l'inanimé et, plus précisément encore, dans les mises en intrigue ou en scénario du « sujet », potentialités ou manifestations de « vie » qui regroupent ici dans le milieu du palmarès de nombreuses scènes de genre ou des portraits expressifs. On aperçoit cette demande, dans notre enquête, sous une forme grossie avec les choix qui modèlent les orientations majoritaires vers le narratif ou l'anecdotique. La sensibilité différentielle des groupes à cette composante, qui, au total, pèse toujours dans un échantillon tout-venant, explique que c'est surtout dans l'examen plus affiné des préférences et des dédains des différents groupes que l'on verra son action sur les 32 tableaux¹⁵.

On peut, pour systématiser l'analyse du rôle des actes sémiologiques qui sont à l'œuvre dans l'interprétation d'un tableau, tirer parti d'une éventuelle proximité du classement des tableaux qui sollicitent identiquement l'activité interprétante des visiteurs selon la part qu'ils font aux « sujets » ou « motifs » animés, par opposition aux sujets ou motifs inanimés, ainsi que selon le degré auquel l'image invite à restituer une scène à un récit, à une interaction entre personnages ou à la recherche d'un « avant » et d'un « après », qui impose ainsi au spectateur une attention ou une question diégétique¹⁶.

Pour tester la convergence des effets-tableaux liés à ces deux dimensions de l'interprétation, on a donc réparti ici les 32 tableaux en 3 catégories ; (I) : tableaux dont le sujet présente un ou des êtres animés et impose ou sollicite une mise en diégèse au moins minimale pour pouvoir se prononcer sur ce qu'il représente ; (II) : tableaux présentant des êtres animés, mais dont l'interprétation n'appelle pas cette interrogation conditionnelle ou hypothétique sur « l'avant » ou « l'après » du moment figuré par l'image ou par certains traits ou zones de l'image ; (III) : tableaux excluant figures animées et mouvement diégétique. Sur le lot des tableaux de notre enquête, on est ainsi amené à les répartir, pour 12 d'entre eux, dans la première catégorie (personnages multiples, scènes réalistes mythologiques, religieuses, historiques ou énigmatiques) ; la seconde catégorie regroupe 15 toiles, portraits pour l'essentiel, mais aussi académies et études ; puisque nous exigeons, dans la première catégorie, la présence de « sujets » ou de « motifs » appelant une interprétation diégétique

caractérisée, c'est-à-dire capable de mettre en mouvement l'interrogation du spectateur à propos d'une interaction ou d'un scénario. La troisième catégorie, qui comprend ici cinq tableaux, rassemble les natures mortes et les paysages.

Le classement de chacun des tableaux ainsi recatégorisés contribue alors à chiffrer une réussite, auprès du spectateur, de la catégorie à laquelle appartiennent ces tableaux: on peut trancher du fait qu'il y a ou non une « prime à la réception » en fonction de cette catégorisation des contenus figuratifs. On voit la différence de cette méthode avec celle, souvent utilisée, qui consiste à questionner directement les sujets à propos de catégories dont on leur propose le nom, au lieu de rechercher l'effet d'une catégorie par l'agrégation des effets propres à chacun des tableaux qu'on y fait entrer, comme dans les calculs que nous effectuons ici: le caractère clivant ou non de la catégorie constitue alors un test de la consistance perçue de la catégorisation.

Tableau 3

Succès sur l'ensemble de l'échantillon de trois catégories de tableaux¹⁷

CATÉGORIES	SUCCÈS DES TABLEAUX	MOYENNE
Animation et diégèse (I)	Tb2, Tb4, Tb5, Tb9, Tb15, Tb16 Tb18, Tb20, Tb21, Tb24, Tb31, Tb32	22,8
Animation sans diégèse (II)	Tb1, Tb3, Tb6, Tb7, Tb8, Tb10, Tb11, Tb12, Tb13, Tb14, Tb17, Tb19, Tb22, Tb28, Tb30	15,30
Ni animation ni diégèse (III)	Tb23, Tb25, Tb26, Tb27, Tb29	10,40

Le test donne donc un résultat assez clair: il y a bien, à la réception, une prime d'« intérêt » qui va à la catégorie des « sujets » et « motifs » associant figures animées et questions diégétiques (22,8) et qui est encore perceptible, dans le cas des sujets animés dépourvus d'arrière-plan diégétique (15,30) par rapport aux natures mortes et paysages dont le plus faible intérêt relatif (10,40) prend ici tout son sens dans une catégorisation fondée sur le type d'interprétation requis¹⁸.

4. Le coup de chapeau à la notoriété et la captation involontaire du regard: les divergences fortes et structurées entre les classements

A. L'arrêt et le visionnement: Cézanne et les autres

Si les classements par le nombre d'arrêts et par les diverses mesures du temps de visionnement convergent sur le contenu du lot de tableaux placés en tête, ils se différencient et même s'opposent par le sort inverse qu'ils font aux deux groupes de tableaux figurant dans ce lot de tête. Le classement selon les temps moyens de visionnement met au premier rang le Revoil et un Granet (Tb9 avec 23,6" et Tb5 avec 18,8") et ne laisse apparaître qu'ensuite les trois Cézanne, alors que le classement fondé sur le nombre de visiteurs qui ont concédé l'arrêt de plus de trois secondes permute les deux groupes ainsi classés en faisant passer les Cézanne devant les deux peintures traditionnelles (à l'avantage, tout particulièrement, du Tb22, *Portrait de Madame Cézanne*, qui a arrêté 89% des visiteurs).



Tb9



Tb5



Tb22



Tb21

On peut saisir sans doute, grâce à cette permutation de rangs portant sur deux ensembles de tableaux iconographiquement et iconologiquement contrastés, le sens différent de ces deux indicateurs: le nombre d'arrêts semble enregistrer un effet mécanique de politesse envers la notoriété des toiles et des noms propres. Il manifeste d'abord et d'une manière qu'on pourrait dire « réflexe » l'entrée en jeu, au moins négative, d'une norme qui exclut, comme un « raté » d'interaction sociale (même pratiquée silencieusement dans un espace de musée), l'impolitesse que représenterait, en situation publique, le refus d'un arrêt de salutation. Une fois l'arrêt devant le tableau obtenu, le temps plus ou moins long pendant lequel

le visionnement se trouve mis au service des actes d'exploration qui composent une expérience esthétique ou, à tout le moins, une curiosité perceptive, a chance de mesurer plus et autre chose, même si on ne peut identifier par l'observation le contenu sémique de l'expérience qui se déroule pendant le temps de visionnement. Le temps de contemplation que l'on consacre à un tableau ou à une image échappe en effet plus complètement à la conscience que l'on en prend ou à la conscience de l'interaction sociale en cours que la décision, plus ostentatoire et plus socialisée, d'arrêter un instant la déambulation. L'arrêt fonctionne un peu comme un *coup de chapeau* donné à une œuvre qu'on croise en public: il arrive donc assez généralement que le geste de politesse culturelle se suffise à lui-même, tandis que l'immobilisation aux fins de contemplation, qui n'engage pas au même degré une transaction publique sur l'image de soi, a chance de révéler davantage des plaisirs, des perplexités ou des intérêts inhérents à une perception artistique.

Cette opposition se voit clairement dans notre enquête parce qu'elle est illustrée paradigmatiquement par la permutation des tableaux 9 et 5 et des tableaux 22, 21, 23 dans les deux classements. Le classement par le nombre d'arrêts, qui signale le coup de chapeau quasi obligatoire, est très proche du classement que formuleraient les visiteurs s'ils répondaient à un questionnaire de préférences. C'est bien en effet ce classement que suggère la réponse à la seule question de préférence posée directement par l'enquêteur en fin d'observation et à laquelle les sujets ont répondu en classant majoritairement « les Cézanne » avant tous les autres parmi les tableaux qu'ils ont préférés dans les salles A et C¹⁹ – exactement comme ils l'auraient fait dans un questionnaire, en anticipant le contrôle de légitimité (supposé) par le questionneur.

Bref, les Cézanne ont un classement qui les privilégie systématiquement par référence à des indicateurs de comportement superficiel ou verbal plus que par des caractéristiques de l'exploration visuelle, comme celle que mesure le temps de visionnement. Cela vaut pour les trois Cézanne les

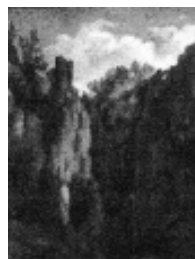
plus remarquables, mais également pour tous les autres. On peut ainsi confirmer et préciser le sens contrasté des deux indicateurs. Nos résultats suggèrent qu'ils isolent tendanciellement *deux composantes distinctes de l'expérience de la peinture* qui sont inégalement représentées dans les tableaux soumis à l'enquête. Il faut pour l'apercevoir systématiser la comparaison des rangs en construisant un tableau qui isole les plus fortes permutations de classement. On voit alors que *tous les Cézanne qui bougent de plus de 10 rangs d'un classement à l'autre sont systématiquement mieux classés par le nombre d'arrêts que par le temps moyen de visionnement.*

B. Que signifie le classement opéré par la lecture des notices

C'est en classant les 32 tableaux par la lecture des notices les concernant qu'apparaissent les plus fortes permutations par rapport aux classements que nous avons examinés jusqu'ici. Et d'abord on voit se détacher au premier rang le Tb27 (*La Vallée de Saint-Pons*, de Joseph Gibert) dont 41 % des visiteurs ont lu la notice, précisant que le peintre fut le maître de Cézanne à l'École de dessin d'Aix, alors que ce tableau figurait au 27^e rang par le temps de visionnement. Associé à deux petits paysages peints dans la jeunesse de Cézanne (*À la tour de César* et *Paysage*), il est présenté avec eux sur un panneau et pose par là explicitement au regard du visiteur la question de comprendre ce rapprochement muséologique. C'est la notice du Tb27 qui donne la réponse, car elle isole la curiosité de type historique qui

s'est portée sur trois tableaux qui ont été parmi les moins longtemps regardés, tant par le temps brut que par le temps pondéré.

Le sort fait à ce petit panneau *comparatiste* isole clairement, par l'intérêt exclusif accordé à la prise d'information (qui se manifeste dans la lecture fréquente de la notice comme dans le nombre d'arrêts où le Tb27 figure au cinquième rang), la *composante ascétique* sinon érudite présente en tout intérêt artistique, et souvent



Tb27



Tb26

même dissociée ou hypertrophiée par rapport au plaisir sensoriel ou au retentissement affectif. On peut même supposer que c'est ici une dimension encore plus particulière de la curiosité historiographique portée à l'art qui se manifeste, celle qui privilégie dans l'attirance exercée par le personnage charismatique de l'artiste, sa jeunesse ou sa précocité: qu'était donc Cézanne avant d'être vraiment Cézanne? quel débutant a-t-il été? son génie s'annonçait-il? Kris et Kurz ont montré, dans leur prospection des *représentations sociales de l'artiste* au travers des cultures, la richesse des investissements qui s'attachent à l'enfance du créateur ou aux promesses de son génie²⁰.

La lecture systématique des permutations dans les classements (entre lecture des notices et temps dépensé face à chaque tableau), comme l'analyse comparée des lectures prolongées ou rapides des notices permettent d'isoler mieux encore la *composante ascétique* de la réception révélée par les classements contrastés du Tb27 en fonction de nos différents indices²¹.

C. Retourner devant un tableau

Le retour devant un tableau relève d'une forme de déambulation dans le musée qui caractérise assez bien certains groupes de visiteurs et qui, par sa dissociation avec les attitudes liées au métier et au diplôme, signale l'existence d'une sorte de code muséal ou qui s'apparente, si l'on préfère, à la maîtrise des «bonnes manières de visiter un musée». Mais cette propension liée aux attitudes dont sont génériquement porteurs certains groupes de visiteurs s'accomplit-elle indifféremment quel que soit le tableau? Ou bien certains tableaux révèlent-ils par là même quelque chose de leur effet propre? L'enquête n'a pas permis de trancher clairement sur ce point, même s'il apparaît que, dans l'ensemble, le retour est sans doute l'indicateur le plus déroutant parmi ceux que nous avons utilisés.

Le classement des tableaux par leur nombre de retours se signale d'abord par de faibles fréquences – même les trois Cézanne emblématiques n'ont ramené pour un deuxième regard que 12 % de



Tb4

visiteurs. Le sort fait au Tb4 (*Thétis et Achille à la mort de Patrocle* par Drouais) est singulier en ce qu'il a été le fait de 30% de retours des visiteurs, alors qu'il s'agit là d'un

tableau peu singularisé par les autres comportements muséaux (il figure toujours en milieu de classement). On pourrait conjecturer qu'est intervenu ici un effet de disposition muséologique si l'on se reporte à la localisation de ce tableau: il pourrait avoir été omis dans le premier moment des déambulations avant de bénéficier d'un repentir. Mais comme le handicap muséologique tenant à sa position est faible, il pourrait tout aussi bien s'agir d'un aspect spécifique de l'effet-tableau. Ce serait beaucoup plus intéressant mais la chose reste ici hypothétique. Interroger son iconographie ou sa facture ne deviendrait possible que si un tel effet était attesté sur une série et non sur un cas: seuls de plus vastes échantillons d'offres pourraient répondre à la question de la spécificité éventuelle d'un tel indicateur.

III. L'EFFET-TABLEAU ET LES ATTITUDES DES VISITEURS: *la caractérisation des tableaux par les groupes et des groupes par les tableaux*

Tout le monde admet que l'on puisse caractériser des groupes par leurs choix ou préférences, en matière d'art comme ailleurs. Il est plus difficile d'admettre que le sort fait à des œuvres par des récepteurs réels fasse partie intégrante du sens de ces œuvres. Mais c'est précisément le propre d'une sociologie de la réception que de se refuser à caractériser des œuvres d'art par la seule analyse interne de leur structure ou de leur sens, *indépendamment du traitement* que leur réservent des publics réels, dans la mesure où la lecture qu'ils font des œuvres est attestée par l'observation.

1. Préférences et dédains dans les différents groupes: *aucun groupe n'est «puriste»*

L'enquête dont les résultats sont présentés ici avait précisément pour visée d'utiliser les données quantitatives recueillies sur le traitement réservé à des

tableaux de musée par un public de visiteurs, afin de caractériser *récioproquement* les groupes de visiteurs par les tableaux que leur comportement privilégie ou néglige, et les groupes de tableaux qui sont rapprochés par les choix ou les dédains propres à différents groupes de visiteurs.

Pour ce faire, après avoir commenté les préférences et les dédains que manifestent les choix *absolus* des différents groupes (A), on entreprendra de serrer de plus près la *personnalité différentielle* tant des groupes de visiteurs que des groupes de tableaux. Nous

négligerons ici les résultats obtenus à partir d'analyseurs plus complexes qui ont pour effet de *neutraliser*, dans les choix de chaque groupe, les choix qu'ils partagent avec d'autres et dont la convergence produit les choix majoritaires qu'enregistre le classement général des 32 tableaux sur l'ensemble de l'échantillon. Nous nous contenterons de présenter *in fine* la synthèse de ces résultats en commentant la façon dont les visiteurs de notre échantillon catégorisent les genres de peinture par leurs comportements sémiques (B).

Tableau 4

Les six tableaux les plus regardés * (temps moyens « bruts » et arrêts) par groupes et dans l'ordre de leur classement

	TABLEAUX REGARDÉS LE PLUS LONGUEMENT	TABLEAUX AYANT PROVOQUÉ LE PLUS D'ARRÊTS (4 PREMIERS RANGS)
Professionnels	21(Cézanne)/23(Cézanne)/22(Cézanne)/9(Revoil)/5(Granet)/24(Cézanne)	22(Cézanne)/21(Cézanne)/23(Cézanne)/5-9-20-28(Granet, Revoil, Cézanne, Drolling)
Professions intellectuelles	9(Revoil)/5(Granet)/15(Le Nain)/22(Cézanne)/17(Granet)/21(Cézanne)	21-23(Cézanne)/20-24-31(Cézanne)/5-9-22-28(Granet, Revoil, Cézanne, Drolling)
« Autres »	9(Revoil)/5(Granet)/15(Le Nain)/22(Cézanne)/17(Granet)/21(Cézanne)	22(Cézanne)/5-27(Granet, Gibert)/9-31(Revoil, Cézanne)/21-23(Cézanne)
Milieu social inférieur	5(Granet)/9(Revoil)/13(Bernard)/14(Van Beest)/15(Le Nain)/18(Teniers)	22-28-29-5(Cézanne, Drolling, École F.XVII, Granet)/11-13-14-16-20-23-27-31(Géricault, Bernard, Van Beest, Ryckaert, Cézanne, Cézanne, Gibert, Cézanne)
Milieu social moyen	9(Revoil)/5(Granet)/21(Cézanne)/15(Le Nain)/23(Cézanne)/22(Cézanne)	22(Cézanne)/21-23-5(Cézanne, Cézanne, Granet)/31(Cézanne)/9-19(Revoil, Cézanne)
Milieu social supérieur	9(Revoil)/22(Cézanne)/5(Granet)/23(Cézanne)/21(Cézanne)/15(Le Nain)	22(Cézanne)/21-27-9(Cézanne, Gibert, Revoil)/20(Cézanne)/23(Cézanne)
Diplôme inférieur	5(Granet)/9(Revoil)/15(Le Nain)/14(Van Beest)/13(Bernard)/17(Granet)	22(Cézanne)/27-31(Gibert, Cézanne)/3-5(Granet)/14-16-19-23(Van Beest, Ryckaert, Cézanne, Cézanne)
Diplôme moyen	9(Revoil)/5(Granet)/21(Cézanne)/22(Cézanne)/23(Cézanne)/15(Le Nain)	22(Cézanne)/21(Cézanne)/23(Cézanne)/5(Granet)/20-31(Cézanne)
Diplôme supérieur	9-22(Cézanne)/5(Granet)/23(Cézanne)/21(Cézanne)/24(Cézanne)	22(Cézanne)/9(Revoil)/21-27(Cézanne, Gibert)/5-23(Granet, Cézanne)
18-32 ans	9(Revoil)/22(Cézanne)/23(Cézanne)/31(Cézanne)/21(Cézanne)/15(Le Nain)/21(Cézanne)	22(Cézanne)/21(Cézanne)/31(Cézanne)/23(Cézanne)/20(Cézanne)
33-47 ans	9(Revoil)/22(Cézanne)/5(Granet)/21(Cézanne)/15(Le Nain)/31(Cézanne)/17(Granet)	22(Cézanne)/5(Granet)/9-27(Revoil, Gibert)/21-23(Cézanne)/20(Cézanne)
48 ans et plus	9(Revoil)/5(Granet)/31(Cézanne)/15(Le Nain)/23(Cézanne)/16(Ryckaert)/21(Cézanne)	22(Cézanne)/16(Ryckaert)/5-9-10-19-23-27(Granet, Revoil, Géricault, Cézanne, Cézanne, Gibert)/6-14(David, Van Beest)
Rappel du classement sur l'échantillon	9(Revoil)/5(Granet)/22(Cézanne)/21(Cézanne)/23(Cézanne)/15(Le Nain)	22(Cézanne)/21(Cézanne)/23-5(Cézanne, Granet)/27(Gibert)/9(Revoil)

* Le tiret indique les tableaux classés *ex aequo* par l'indicateur

À première vue la monotonie des têtes de classement dans les différents groupes n'est rompue que par deux permutations systématiques :



Tb5



Tb21



Tb23

- l'une dont nous avons anticipé le commentaire afin de faire ressortir la spécificité du comportement des professionnels qui sont les seuls à classer trois Cézanne (Tb21, Tb23, Tb22) avant le couple vedette du classement général formé par le Revoil et le Granet (Tb9 et Tb5);
- l'autre qui oppose la structure des classements au temps à la structure des classements au nombre d'arrêts. Les Cézanne, dont nous venons de voir qu'ils étaient toujours mieux classés, sur l'ensemble de l'échantillon, aux arrêts qu'aux temps - classements

rappelés ici en bas de tableau - conservent tendanciellement cette caractéristique déambulatoire dans les classements des divers groupes.

Une singularité ne s'attache dans ces têtes de classement qu'à deux groupes - et à vrai dire ils sont très proches statistiquement, puisqu'il s'agit du milieu social inférieur et des diplômés les plus bas -, c'est la disparition dans ces deux cas de tout Cézanne dans les dix premiers rangs. On voit que, lorsqu'ils ne sont pas sous l'influence d'une interrogation par l'interview ou le questionnaire - qui met toujours en jeu le caractère légitimant ou illégitimant des réponses -, les groupes populaires manifestent franchement, par le temps de visionnement qu'ils leur consacrent, une assez totale indifférence au plaisir visuel pris à des Cézanne, pourtant fléchés dans ce musée par la réputation ou les dépliants. Mais, on le voit aussitôt, les Cézanne réapparaissent, pour ces groupes, en tête de leurs classements pour le nombre d'arrêts : on a ici la confirmation de l'interprétation que nous proposons plus haut de cet indicateur qui signale toujours l'existence d'une forte composante de conformité sociale ; l'arrêt devant un tableau, dans l'espace social

du musée, constitue un indicateur direct de la sensibilité à la notoriété, dès lors qu'il fonctionne, pour un groupe, à l'inverse du temps donné à un tableau.

Il reste que la réapparition, dans le classement opéré par chaque groupe, de l'essentiel du classement général observable sur l'ensemble de l'échantillon constitue un résultat qui signifie quelque chose : le goût général, n'est pas, dans un public de musée, la simple résultante arithmétique de goûts totalement divergents propres à chaque groupe ; il y a bien en chaque groupe une juxtaposition, à peu près identique, de goûts pour des tableaux qui sont, eux, extrêmement différents par leur texture iconographique ou leur facture formelle. Le purisme ou l'exclusivisme du goût pictural, souvent revendiqué comme révélateur d'une « vraie » expérience esthétique, ne se laisse déceler statistiquement dans aucun groupe. Et, encore une fois, ce résultat que trahissent les comportements, à la fois objectifs et naïfs de la visite d'un musée, se dissimulerait sans doute derrière des réponses plus convenues à des questionnaires²².

2. Deux formes de « l'effet-tableau »

On peut aller au-delà des données absolues de la mesure - ici des temps bruts de visionnement ou des nombres d'arrêts - en mettant en rapport les préférences et les dédains qui caractérisent le plus précisément chaque groupe socioculturel. En effet, l'existence, dans chaque groupe, d'un goût dominant et majoritaire (même si ce goût dominant est lui-même bariolé) ne doit pas faire passer à l'arrière-plan les divergences des systèmes préférences/dédains qui permettent de cerner de plus près la physionomie de chaque tableau ou de chaque groupe socioculturel. Un goût ne se décrit pas seulement dans les plaisirs qu'il recherche, mais aussi dans ses indifférences.

On a ci-dessus caractérisé l'effet propre à un tableau comme un effet qui serait, à la limite, capable de s'imposer à l'attention des spectateurs, quels que soient les groupes socioculturels auxquels ils appartiennent, c'est-à-dire indépendamment des prédispositions culturelles socialement conditionnées

dont les visiteurs sont génériquement et différenciellement porteurs. On peut, en neutralisant les choix majoritaires, isoler la forme *consensuelle ou unanime* d'un effet-tableau. Il suffit de se demander quelles sont les toiles bien classées par l'ensemble de l'échantillon (sur le *Tableau 2*) qui disparaissent du haut d'un classement qui les reclasserait par la variation de leur pouvoir de faire réagir différemment les groupes de l'échantillon. Autrement dit, quelles sont celles des sept toiles classées en tête sur le *Tableau 2* qui ne figurent plus dans les onze caractérisées par une forte somme de réactions spécifiant et distinguant les groupes²³? Ce sont le Tb9 (le Revoil qui était la vedette incontestée du classement aux temps «bruts»), le Tb5 (la toile de Granet qui le suivait au classement) et le Tb15 (Le Nain classé lui aussi au-dessus du temps moyen par tableau de l'ensemble de l'échantillon).

Si un effet-tableau, ainsi défini en sa forme consensuelle, se laisse bien déceler sur cette enquête, on voit qu'il ne concerne pas les Cézanne, mais des tableaux dont nous avons déjà commenté quelques-unes des caractéristiques picturales qui semblaient appeler une attention largement répartie dans tous les groupes ou, ce qui revient au même, n'appelaient presque jamais le dédain. Mais *il faut alors isoler une autre forme de l'effet-tableau*, qu'illustrent ici plusieurs Cézanne: quelques toiles de ce peintre figurant dans les sept premiers sur le *Tableau 2* doivent en effet cette position à une tout autre répartition des attentions et des dédains dans les différents groupes: ce sont le Tb22 (3^e), le Tb21 (5^e) et le Tb23 (6^e). *L'effet-tableau qui caractérise ces Cézanne associe un bon classement sur l'ensemble de l'échantillon à un fort pouvoir de produire des réactions contrastées selon les groupes*, puisque leur pouvoir réactif est parmi les plus élevés et que ce pouvoir réactif est nettement contrasté: les préférences spécifiques de certains groupes pour le Tb22, le Tb21 et le Tb23 sont associées à des dédains spécifiques d'autres groupes pour ces mêmes tableaux.

Divers traitements permettent d'isoler les dix toiles qui séparent le mieux les différents groupes. Le portrait de Bernard (Tb13) avec 4 préférences et

7 dédains est le tableau le plus disputé entre les 16 groupes que distingue l'enquête. On peut dire qu'il illustre le mieux l'*effet-séparateur* d'un tableau, en entendant par là le contraire de l'*effet-consensuel* d'un tableau tel que l'illustrent le Revoil et le Granet. Mais certains tableaux, comme les Tb21, 22 et 23 de Cézanne, associent, comme nous venons de le voir, ces deux effets caractéristiques de signification inverse: l'association de ces deux composantes de la réception peut ainsi être retenue comme un indicateur du pouvoir d'un tableau de provoquer une *réaction complexe*. Sur les dix tableaux isolés par leur effet-séparateur, cinq sont des toiles de Cézanne (*Les Baigneuses*, le *Portrait de Madame Cézanne*, la *Bethsabée au bain*, l'*Apothéose de Delacroix* et la *Nature morte*), mais seules trois d'entre elles (Tb21, 22, 23) présentent la *forme mixte* de l'effet-tableau (effet paradoxal, à la fois unanime et séparateur) telle que nous venons de la définir. Les indicateurs de la réception dont nous dégagons progressivement le sens mesurent en effet, dans ce cas, la coexistence ponctuelle de la recherche d'une originalité et de l'alignement du goût.

3. La catégorisation des genres par leur réception:

les convergences statistiques du comportement perceptif

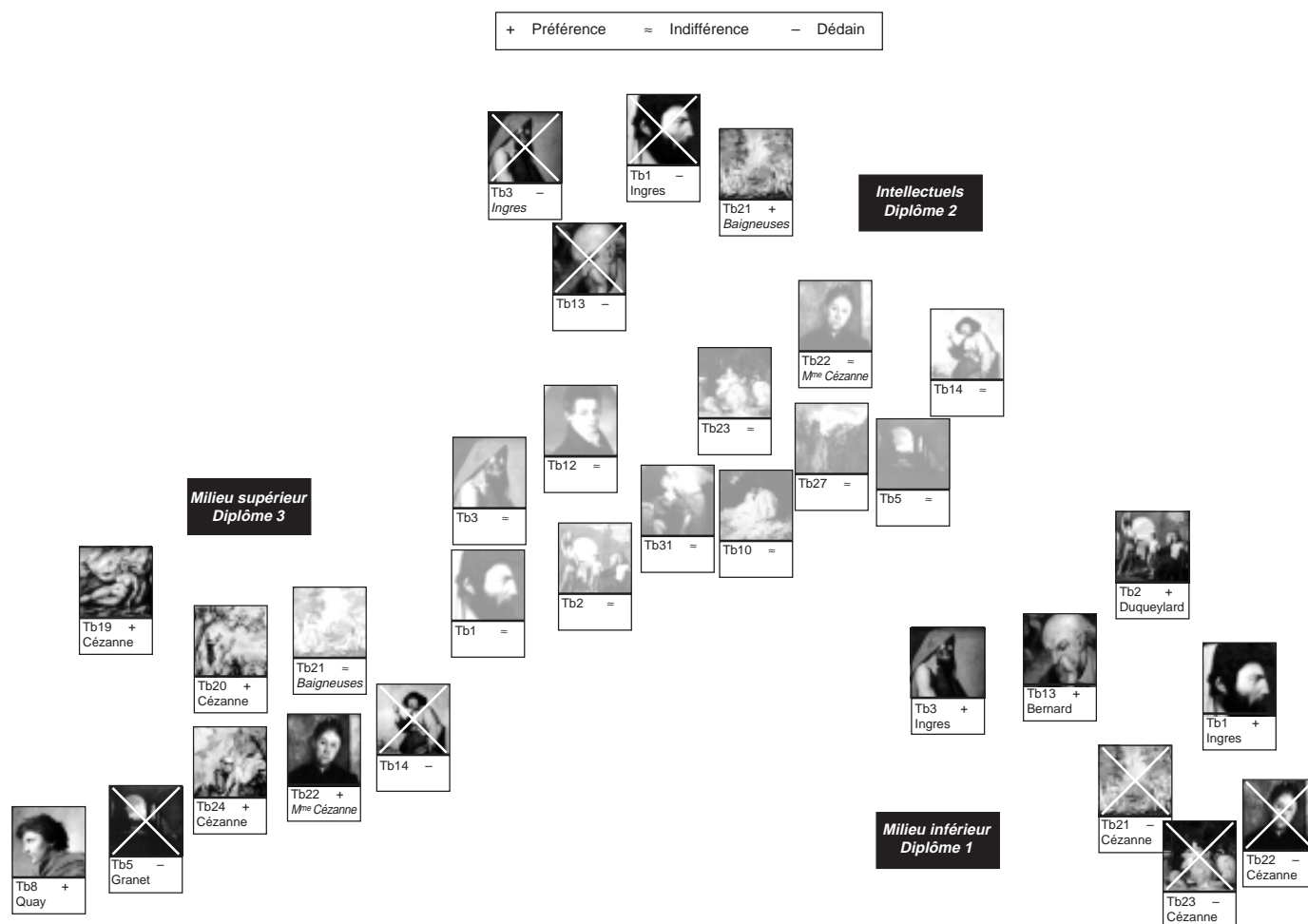
On peut, pour conclure synoptiquement, recourir au traitement systématique des relations entre données que permet l'*analyse factorielle des correspondances*.

Quelques plans factoriels d'une analyse des correspondances confirment les relations que nous avons commentées avec le plus d'insistance: elles sont très proches des données récapitulatives que nous avons utilisées pour neutraliser la tendance majoritaire. L'analyse factorielle est en effet fondée sur un principe analogue de neutralisation. On se contentera de donner ici la forme simplifiée que le calcul des traces²⁴ retient de l'analyse des correspondances. Ce programme visualise directement la hiérarchie des corrélations les plus fortes jusqu'à un plancher²⁵.

On y lit donc les degrés de saturation des relations entre les choix de tableaux (mesurés au temps de visionnement) et les groupes de visiteurs qui ont le plus contribué à cette saturation. L'ordre hiérarchique dans lequel apparaissent graphiquement les traces est résumé dans le tableau qui figure ici les trois phases (1, 2 et 3) par la taille des noms de modalités. (Voir page suivante.)

Schéma 3

Tracé des relations entre les groupes et les tableaux préférés ou dédaignés dans l'espace de l'analyse des correspondances



1° – Le groupe de tableaux qui est le premier constitué par l'analyse des « traces » – parce que les valeurs numériques des corrélations qui le construisent en sont les plus fortes – est celui qui rapproche les préférences pour trois portraits (*Étude d'homme de profil* et *Étude d'homme, assis de profil* d'Ingres, et *Hommage à Cézanne* de Bernard) et une scène à l'antique (*Bélisaire et son guide* de Duqueyland). Ces préférences relient les groupes qui ont le plus contribué à leur conjonction : ce sont les diplômés inférieurs, le milieu social inférieur et le groupe des plus âgés. Aux *préférences* qui les rapprochent sont

associés les *rejets* des trois Cézanne les plus connus (*Portrait de Madame Cézanne*, *Les Baigneuses* et *Nature morte*).

2° – Le groupe de tableaux qui se constitue en second est celui qui rapproche les préférences pour un portrait de Quay (*Tête d'étude*), et les préférences pour quatre Cézanne (*Portrait de Madame Cézanne*, *Femme nue au miroir*, *Bethsabée*, *Apothéose de Delacroix*). Cette constellation de préférences relie les visiteurs de milieu social supérieur et les diplômés ayant fait les études supérieures les plus longues (plus de quatre ans après le bac). Aux *préférences* qui rapprochent ces

groupes sont associés aussi bien le *dédain* pour le Granet, qui triomphait sur l'ensemble de l'échantillon, et pour un portrait de Van Beest (*Homme à la pipe*), que l'indifférence aux *Baigneuses* de Cézanne.

3° – Le groupe qui se constitue en dernier, c'est-à-dire dont la consistance statistique est la plus faible, est celui qui rapproche la préférence pour *Les Baigneuses* – et pour ce seul tableau – du dédain des deux toiles d'Ingres (*Étude d'homme de profil* et *Étude d'homme, assis de profil*) et du portrait de Bernard (*Hommage à Cézanne*) ainsi que de toute une série d'indifférences relatives: *Portrait de Madame Cézanne*, *Nature morte*, *Homme à la pipe* (Van Beest), *Vallée de Saint-Pons* (Gibert), *Le Cloître de la chartreuse de Sainte-Marie-des-Anges* (Granet), *Portrait du Comte Henri Simeon* (Kinson), *Oriental assis sur un rocher* (Géricault). Cette configuration de goûts, de dédains et d'indifférences relatives rapproche alors deux groupes: celui des intellectuels (par opposition aux « professionnels » de l'image ou de la peinture) et celui des diplômés supérieurs de niveau moyen (du baccalauréat à bac+3).

* * *

L'intérêt de la technique de calcul utilisée ici, qui ne retient, au travers de l'analyse de toutes les corrélations entre les données, que celles dont la convergence a le plus de volume statistique, est de dégager fortement quelques principes d'une *anatomie contrastive des goûts*, tels qu'on peut les formuler *a posteriori*, sans préjuger *a priori* de l'appartenance des toiles à une catégorie, fût-elle même celle de l'ensemble des tableaux d'un même peintre.

Le calcul montre ainsi que les *rejets*, voire les *indifférences*, sont aussi importants pour caractériser une convergence entre des choix de groupes, c'est-à-dire un goût structuré, que les *préférences* les plus fortes. On voit par exemple comment le dédain des Cézanne précise le goût des groupes les moins cultivés pour des portraits ou pour une scène « à l'antique », ou comment le dédain marqué, par les groupes

intellectuels ou moyennement diplômés, pour le Granet accentue, dans la deuxième constellation, la recherche d'une position tranchée. Statistiquement, cette caractérisation négative d'un goût par ses évitements pèse lourd, c'est-à-dire 66% des 21 premières modalités. L'expérience esthétique est d'abord une expérience qui s'affirme dans et par une expérience du plaisir artistique comme indissociable d'un plaisir d'exclusion ou, à la limite, de mépris: seuls quelques rares messages, et eux seuls, sont ressentis et choisis comme des « œuvres » en ceci précisément qu'ils se détachent sur fond du *quelconque* et du *n'importe quoi*, signaux eux-mêmes aussi signifiants de l'insipidité perceptive du quotidien: le sentiment du banal exclut d'emblée la possibilité d'une perception artistique²⁶.

Dans les regroupements de tableaux qui sont ainsi rassemblés, positivement ou négativement, par les convergences statistiques du comportement perceptif, on retrouve toujours, dispersés entre plusieurs constellations, des tableaux que la catégorisation coutumière ou savante regroupe traditionnellement dans des unités classificatoires qui se trouvent ici éclatées. L'unité apparemment la plus naturelle et la plus installée dans le langage, celle de catégories comme par exemple « le portrait », « les Cézanne », les « scènes littéraires ou mythologiques », ne résiste pas au test auquel les soumet la réaction différentielle d'un public réel face aux tableaux qui les composent. Ainsi l'ensemble des portraits qui figuraient dans les salles A et C révèle que le genre « portrait » peut être reçu très différemment (a) lorsque, s'agissant de ceux de Duqueylard ou de Bernard, ils sont associés, dans la constellation 1 (par les groupes les moins diplômés ou les plus âgés), au rejet des trois Cézanne les plus estimés ailleurs, et (b) lorsque, s'agissant d'un portrait de Quay ou du portrait de Madame Cézanne, ils sont associés à d'autres Cézanne, en particulier à ceux représentant des nus, par les visiteurs de milieux sociaux supérieurs et les plus diplômés.

Ainsi, la *réception* d'un même « genre », d'une même « manière », d'un même « sujet » change de signification lorsqu'elle se trouve associée à d'autres éléments

distinctifs (préférences, rejets, indifférences, groupes sociaux) dans une constellation qui donne un autre sens – différentiel – à chacun des éléments qu'elle rassemble: les tableaux choisis en commun contribuent à définir le portrait social des groupes qui les choisissent; et corrélativement les groupes qui effectuent les mêmes choix précisent la définition du sens artistique des tableaux qu'ils choisissent ensemble. L'esthétique est une dimension spécifique de la physionomie symbolique des groupes sociaux; la géographie sociale des publics que rassemble un groupe particulier de tableaux fait partie de la définition artistique de chacun de ces tableaux.

Les trois constellations isolées par le «calcul des traces» qui, rappelons-le, ne retient que le noyau le plus significatif d'un ensemble de convergences statistiques, éclairent, on le voit, les associations de tableaux par les groupes sociaux qui les associent. L'étroite association de la préférence pour les portraits de genre, ou les portraits d'Ingres au dédain des toiles de Cézanne les plus connues ne prend tout son sens que dans la constellation 1 qui associe à cette orientation du goût les choix des plus bas diplômés, des milieux inférieurs et des plus âgés, dessinant ainsi une nébuleuse du goût polairement opposée au goût cultivé, érudit ou informé. Ceci est sans doute devenu trivial pour la sociologie des consommations culturelles. Mais un autre résultat de l'enquête contredit la représentation d'une *hiérarchie unilinéaire* des goûts sociaux. Le contraste entre les constellations 2 et 3 montre qu'on simplifie la géographie du goût lorsqu'on oppose le goût populaire à un pôle unique du goût cultivé, entre lesquels se hiérarchiseraient les autres goûts. Ici les choix des visiteurs de milieu supérieur et des plus hauts diplômés construisent une constellation certes «cultivée» mais dont le sens se trouve singularisé par l'abondance des signes d'hétérodoxie. Cette constellation 2 (déjà commentée), qui associe la mise en vedette des Cézanne secondaires ou inattendus au dédain affirmé du trop emblématique Granet, se distingue très bien de la constellation 3, construite par les choix des «intellectuels» et des diplômés

d'enseignement supérieur court: cette dernière est à la fois moins provocante, plus prudente dans son conformisme cultivé et moins sûre de ses hiérarchies. Témoigne de ce goût à la fois scolaire, littéraire et circonspect le poids des «indifférences» relatives à de nombreux tableaux: «indifférences» qui, dans cette enquête, sont signalées par un temps de visionnement moyen plus souvent accordé à un plus grand nombre de toiles. Il est «prudent» – si l'on est prudent culturellement – de ne pas mettre, en visitant un musée, tous ses œufs dans un même panier.

L'absence flagrante des «professionnels» dans cette topographie du goût ne doit pas surprendre: l'analyse se fonde en effet à la fois sur des choix de toiles et sur les groupes qui les choisissent de manière *convergente*. Les «professionnels de l'art» (au sens où nous avons pu les distinguer dans cette enquête des autres professions «intellectuelles») pratiquent des choix et des comportements eux aussi bien caractérisés statistiquement. Mais comme ils se distinguent par ces choix de *tous* les autres groupes à la fois, cette singularité même les exclut d'une topographie qui privilégie, par le principe de calcul retenu, la convergence de plusieurs groupes²⁷. Leur absence statistique signe l'excentricité (statistique) de leur goût et de leur comportement muséal. Comme on le voit, le «calcul des traces» n'extrait que *les conformités sociales qui associent plusieurs conformismes*.

Le recours à une méthodologie qui impose de singulariser l'observation de la perception esthétique jusqu'au niveau des tableaux considérés dans leur individualité picturale est évidemment plus exigeant en mesures et en recueil d'informations que le recours à une méthodologie du questionnement des préférences pour des genres. Mais, on le voit, les résultats ne font pas double emploi avec ceux que recueillent des méthodes plus rapides ou plus panoramiques. La mesure sociologique, lorsqu'elle s'applique à des tableaux singuliers et non pas à des catégories prédécoupées par le critique d'art ou le sociologue de questionnaire, révèle d'autres regroupements des toiles et suggère par là une anatomie sociale du goût plus proche des taxinomies

prises en œuvre dans l'interprétation indigène. Celles-ci, souvent déconcertantes, nous apprennent quelque chose des déterminations et des composantes du goût, précisément en ce qu'elles s'écartent des catégorisations savantes. Ce sont ces regroupements, inaccessibles au questionnement opéré selon les catégories habituelles du langage de la description, qui permettent d'approcher la dynamique des expériences artistiques dans leur diversité. C'est dans le rapprochement ainsi opéré *a posteriori*, par le comportement visuel des spectateurs, entre des tableaux appréhendés dans leur individualité singulière que l'on peut trouver aussi bien le principe de nouvelles questions posées à l'analyse iconographique ou iconologique des œuvres que le principe d'un approfondissement de la description des goûts caractéristiques des groupes sociaux qui ont opéré ces rapprochements.

NOTES

1. Le présent article est fait à partir du « Temps donné aux tableaux », compte rendu d'enquête, réalisé en 1991 dans un programme de l'Institut Méditerranéen de Recherche et de Création (Marseille, France). Il en reprend et en élabore les principales conclusions.
2. Pour l'application des principes généraux d'une esthétique de la réception (H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1973) à un art non verbal comme la peinture, cf. J.-C. Passeron, « L'usage faible des images : enquêtes sur la réception de la peinture », dans *Le Raisonnement sociologique, l'espace non poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991, p. 257-88 ; pour la musique, cf. E. Pedler, *Sociologie de l'opéra*, Parenthèses, 1999.
3. Cf. pour un recensement de ces travaux, H. Gottesdiener, *Évaluer l'exposition*, Paris, La Documentation française, 1987. L'intention dominante de ces enquêtes est muséologique, portant sur des caractéristiques du dispositif d'offre ou sur les parcours de visiteurs plus que sur la forme et le contenu iconiques des objets offerts : par exemple, A. Going, G. Grifenhagen, « Psychological Studies of Museum and Exhibits at the U. S. National Museum », *The Museologist*, 1957, n°64 ; ou A. Gordon, « The Exploration Route in an Exhibition : a New Follow-up Technique Employed in the Ruth Youth Wing », *The Israël Museum Journal*, 1982, n°1 ; ou encore : H. Gottesdiener, « Analyse de l'influence de l'organisation spatiale d'une exposition sur le comportement des visiteurs », *Compte rendu*, Nanterre, Laboratoire de Psychologie, 1979. Le perfectionnement technique des mesures va souvent de pair avec l'indifférence à l'égard du sens des gestes et des comportements perceptifs, comme on le voit dans une enquête raffinant, grâce à un système électrique implanté dans le sol,

- l'enregistrement des pas : R. B. Bechtel, « Hodometer Research in Museums », *Museum News*, 1967.
4. On verra effectivement dans les pages qui suivent que le sort différent fait aux tableaux de Cézanne les plus regardés (soit par le classement au nombre d'arrêts soit par le classement à la longueur du visionnement) permet de séparer deux visées du regard porté sur une œuvre d'art exposée en public.
 5. L. Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, 1971.
 6. Cf. sur cette phénoménologie minimale des « plaisirs d'art », J.-C. Passeron, *Le Raisonnement sociologique...*, *op. cit.*, p. 263-264.
 7. Dans cette enquête, lorsqu'on demande à l'interviewé devant quel tableau il est resté le plus longtemps, il répondait le plus souvent en citant une toile bien connue, alors que la mesure opérée invisiblement par l'enquêteur montrait que ce n'était pas le cas.
 8. Voir en annexe la description méthodologique de l'enquête réalisée au musée Granet en 1989.
 9. On retrouvera ces analyses, forcément un peu longues, dans le compte rendu intégral de l'enquête publié en 1991.
 10. La neutralisation du volume différent des budgets-temps propres à chaque visiteur reste un analyseur utile : elle permet d'observer, lorsque l'on pousse l'analyse jusqu'aux choix caractéristiques des groupes découpés par l'enquête, des particularités qui sont commentées dans la seconde partie de ce texte, lesquelles se trouvent annulées par une mesure globale opérée sur l'ensemble des visiteurs comme celle que nous examinons d'abord.
 11. P. Bourdieu et A. Darbel, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1970.
 12. L'observation directe permet de mesurer une dimension de l'attention et de l'intérêt en acte dont les sujets ne sont jamais complètement conscients, comme le montrent les décalages avec les évaluations que recueillent les entretiens ou les questionnaires. Le problème du décalage entre le temps estimé par les pratiquants et le temps réel mesuré par un observateur extérieur à la pratique considérée a été souligné par diverses enquêtes en sociologie de la culture, notamment en ce qui concerne la visite des musées dans *L'Amour de l'art*. Mais le décalage entre la croissance régulière du temps de visite en fonction du niveau d'éducation et l'absence de variation enregistrée dans les temps estimés était expliqué dans cet ouvrage par l'effort des « sujets les moins cultivés pour se conformer à la norme des pratiques légitimes » (*L'Amour de l'art*, *op. cit.*, p. 60) : l'hypothèse que toute variation culturelle est une « fonction linéaire » du niveau de diplôme simplifie en effet le problème.
 13. Ou alors division de ce temps par le temps moyen consacré par chaque sujet aux tableaux qui l'ont retenu plus de trois secondes pour le temps « pondéré ».
 14. Une enquête sur la « description des tableaux » que nous avons réalisée à la suite de celle dont nous présentons ici les résultats, et qui recourait à l'entretien pour approcher les actes d'exploration et d'interprétation du sens d'une peinture, montrait que la « lisibilité » d'un tableau figuratif (définie par la proportion des « descripteurs théoriquement possibles du tableau » qui était utilisée effectivement dans la description par des visionneurs réels) n'était pas mécaniquement commandée par la richesse du tableau en personnages ou par son ampleur et sa précision figuratives. Ainsi, le vaste panorama portuaire du Lorrain où fourmillaient scènes et personnages (*Le Débarquement de Sainte Paule au port d'Ostie*) mobilisait une plus faible part de ses « descripteurs théoriquement possibles » que le Munch qui ne proposait que trois personnages dans un petit paysage (*Trois jeunes filles sur un pont*).

15. Les préférences manifestées dans l'enquête sur « La description d'un tableau » par les sujets d'un échantillon tout-venant, qui ont sélectionné dans un lot les reproductions soumises à description détaillée, révélaient une économie comparable du goût majoritaire. Les tableaux les plus dédaignés étaient ceux qui, indépendamment de toute proximité de facture, de style ou d'époque, échappaient le plus complètement à une structure narrative ou aux possibilités de projection affective. Les tableaux préférés constituaient, comme dans la présente enquête, un lot hétérogène (E. Munch, Le Lorrain, La Tour ou Le Breton), dont de nombreuses caractéristiques se laissent rapprocher de celles que nous venons d'analyser dans ce palmarès. Pensons à ce que nous avons appelé « les signes extérieurs de la picturalité » (lumière, grandes compositions), d'ailleurs souvent commentés comme tels par les interviewés à propos du Lorrain comme du La Tour, le pouvoir projectif d'un « motif » à fort retentissement affectif du La Tour, ou les devinettes posées par un scénario implicite (Munch) ou explicite (Le Breton).
16. C'est dans l'enquête spécifiquement dévolue à l'étude des cheminements de l'interprétation d'un tableau, tels qu'ils se manifestent dans les réponses à une invite à « décrire ce que représente un tableau », que s'est révélée l'importance de ces deux dimensions de l'interprétation d'une peinture.
17. Le succès de la catégorie est chiffré par la moyenne des rangs obtenus par chacun des 32 tableaux dans le temps brut de visionnement : 32 points pour le premier, 31 pour le second, etc.
18. Ce résultat contraste avec ceux qu'ont enregistrés diverses enquêtes sur les préférences iconiques, par exemple celle de E. Bernard (*Psychosociologie du goût en matière de peinture*, Paris, Éd. du CNRS, 1973), qui montre, dans un comportement comme celui de l'achat de reproductions, une préférence nette pour les paysages. La divergence est intéressante puisque nous mesurons ici la « préférence » par le temps consenti aux tableaux dans la visite d'un musée. On ne « préfère » pas les mêmes images selon la forme d'appropriation visuelle que définit la situation ou la fonction de la contemplation : la fonction d'ornementation ou de décoration dans laquelle s'investit de manière prédominante l'utilisation de reproductions définit un autre rapport à la peinture que l'usage muséal des tableaux qui réduit le regard au regard sans lendemain, ou, si l'on préfère, le concentre dans l'exaltation du coup d'œil d'exception.
19. Il est caractéristique de l'engendrement mécanique d'un classement par la connaissance sociale de la notoriété que le nom de l'auteur finisse par amalgamer les toiles singulières et fasse à lui seul catégorie perceptive. Dans la préférence majoritaire pour le maître d'Aix (45 % de l'échantillon), celle-ci s'exprime plus souvent par la nomination « des Cézanne » que par celle de toiles particulières.
20. E. Kris et O. Kurz, *L'Image de l'artiste : légende, mythe et magie*, Paris/Marseille, Rivages, 1987.
21. Pour plus de détails, on renvoie ici à l'analyse détaillée présentée dans le compte rendu complet de l'enquête.
22. Pour n'en prendre qu'un exemple, l'indifférence que manifestent par leurs comportements visuels à l'égard des Cézanne les plus faibles diplômés et les visiteurs de milieu populaire n'empêchait pas, sur ce même échantillon, ces sujets de répondre au questionnaire placé en fin d'observation qu'ils avaient préféré les Cézanne » dans la proportion de 44 % (milieu social inférieur) et de 34 % (faibles diplômés), la moyenne de cette réponse dans l'échantillon se situant à 45 %.
23. Ces mesures de segmentation faisant intervenir les attentions et les dédains sont présentées dans les tableaux du compte rendu d'enquête

de 1991.

24. Le programme *Traces* de P. Cibois, dans sa version de 1989 (MSH, Paris).
25. Le calcul des traces est ici arrêté au seuil de 1,8, c'est-à-dire deux fois moins que la relation la plus forte entre deux modalités du même graphe.
26. Cette composante de l'expérience artistique est articulée à l'ensemble des autres dans *Les Sept Plaisirs de l'art* de J.-C. Passeron (à paraître).
27. Le recours successif à différentes méthodes de traitement des données se révèle indispensable, non seulement pour les confirmations qu'il procure, mais surtout parce qu'aucune de ces méthodes ne peut, à elle seule, révéler tous les traits distinctifs de comportements que contient virtuellement le matériel d'enquête.

ANNEXE

Les caractéristiques de l'enquête

(Annexe à laquelle renvoie la note 8)

La campagne d'observations sur laquelle se fonde l'enquête dont nous présentons ici les résultats a été réalisée au Musée Granet d'Aix-en-Provence (France) entre mai et juillet 1987. La période a été choisie afin de tenir compte des variations saisonnières qui affectent la fréquentation des musées. La finalité du protocole, largement orienté par la recherche d'un traitement de statistiques analytiques, était d'enquêter sur les publics les plus diversifiés qui soient. Le prélèvement aléatoire d'entrants sur flux excluait les couples ou les groupes pour des raisons de faisabilité. L'échantillon obtenu (N=150) était donc représentatif (groupes mis à part) de la fréquentation des visiteurs pour la période considérée. Les principales données démographiques sont les suivantes : femmes (54 %), hommes (46 %) ; diplômés de l'enseignement supérieur long (bac+4 et au-delà, 38 %), diplômés de l'enseignement supérieur court (bac à bac +3, 38 %), diplômés dont le grade est inférieur au bac (24 %) ; visiteurs français (48 %), visiteurs étrangers (42 %). En ce qui concerne l'appartenance à un milieu social, nous avons préféré cette variable à celle qui identifie les visiteurs par la seule PCS afin de replacer tous les enquêtés, y compris les inactifs, dans leur espace familial. Sont ainsi distingués (1) le milieu inférieur (agriculteurs, ouvriers, artisans et petits commerçants), (2) le milieu moyen (professions intermédiaires, employés) et (3) le milieu supérieur (gros commerçants, industriels, cadres supérieurs et professions libérales). Enfin l'enquête a découpé trois groupes d'appartenance professionnelle en fonction de la proximité au monde des arts plastiques : (1) professions artistiques au sens large (artistes, étudiants et enseignants d'écoles d'art, ou d'autres métiers liés à la manipulation ou au commerce des objets d'art), (2) les autres professions intellectuelles, (3) le reste des professions. Le recueil d'informations était fondé sur l'observation directe. Cette observation n'a pas provoqué d'interférences directes avec les visiteurs, les enquêteurs relevant les indications nécessaires à l'enquête à partir des comportements des visiteurs : parcours de la visite, temps de parcours, déambulations, arrêts devant 32 toiles accrochées dans deux salles du musée. Le bordereau d'observation a identifié divers comportements face à ces toiles (retours, prise de distance ou contemplation rapprochée). Un court entretien effectué à la suite de l'observation a permis d'enregistrer toutes les variables d'état exigées par l'analyse sociologique des résultats.

Hors dossier
Hors dossier

UN HJELMSLÉVIEN EN VISITE CHEZ UN PEIRCÉEN

Échange à partir de *Pour une pragmatique de la signification**

FERNAND ROY, Université du Québec à Chicoutimi
JEAN FISETTE, Université du Québec à Montréal

Contexte (Fernand Roy). *Après avoir lu crayon en main et avec beaucoup d'intérêt Pour une pragmatique de la signification, j'ai eu le goût de discuter avec Jean Fiset : d'une part, il me semblait à l'occasion injustement sévère à l'égard de la perspective hjelmsléviennne et, d'autre part, je me reconnaissais souvent dans les mises à l'essai sur les textes littéraires qu'il faisait des catégories peircéennes. En décembre 1996, je lui ai donc proposé que nous interagissions au cours de l'hiver par courrier électronique : je lui soumettrais d'entrée de jeu une série de questions pour lui donner à voir ce qui me préoccupait ; mais pour éviter que l'échange soit trop linéaire, il était convenu que je reformulerais une à une mes questions en cours de route, me permettant ainsi de réagir à sa (ses) réponse(s) antérieure(s). Au début de juin 1997, nous nous sommes retrouvés avec une correspondance de 60 pages. Pour en arriver à un texte recevable par la revue Protée – l'idée était là au départ! –, après un été de réflexion, j'ai reformulé l'ensemble de mon propos en cinq questions que j'ai transmises à Jean Fiset et auxquelles il a réagi en une seule fois. Les titres précédant les questions n'ont pas été pensées en vue d'une publication, ils font partie de la formulation initiale.*

1. Un peu d'épistémologie

FR Au début de votre livre, vous parlez d'une « absolue opposition » entre la théorie sémiotique – pragmatique – de Peirce et celle – la glossématique – de Hjelmslev. Je ne pense pas nécessairement comme vous – je ne crois pas à l'absolu! – mais je suis bien forcé d'admettre qu'il y a dans votre propos plus qu'une simple insistance didactique : au-delà des tentatives d'Eco et de Deledalle, vous rejetez la possibilité d'une éventuelle rencontre entre la trichotomique (priméité, secondéité et tercéité) de l'un et la « tétratémique » (substance de l'expression, forme de l'expression, substance du contenu et forme du contenu) de l'autre. Ce qui revient à dire – et je suis plutôt d'accord, théoriquement – que, en toute logique, il faut reconnaître la pertinence – en matière de construction d'objet de savoir – du principe de contradiction. J'arrive cependant à moins bien vous suivre quand, pour étayer votre référence au faillibilisme de Peirce, vous me paraissez déformer le propos de Hjelmslev – ce que vous

appelez son positivisme – en lui reprochant d'avoir prétendu qu'une théorie ne peut jamais être démontrée et que, partant, elle vaut jusqu'à preuve du contraire, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elle soit contredite par les faits – principe de contradiction – ou si elle n'arrive pas à rendre compte d'une partie des faits dont elle devrait normalement rendre compte – principe d'exhaustivité. Ma première question est la suivante : comment pouvez-vous prétendre que la théorie de Peirce est plus opérationnelle, si vous ne fondez pas votre jugement sur le principe de contradiction et sur celui de l'exhaustivité ? Ne serait-il pas plus conforme à votre pensée de prétendre simplement que vous trouvez que la théorie de Peirce est plus opérationnelle que celle de Hjelmslev ?

JF Il est en effet assez évident que dans les premiers textes que j'ai écrits sur la sémiotique de Peirce (dont les chapitres 1 et 4 de la *Pragmatique*), j'ai pu me prêter à une certaine rhétorique pour souligner à double trait, pourrait-on dire, la

différence fondamentale entre les deux projets sémiotiques auxquels vous vous référez. Mais au-delà de ces effets de discours, il est impérieux de reconnaître les divergences fondamentales entre la sémiotique de Peirce et les sémiologies structuralistes issues des travaux de Saussure et de Hjelmslev. J'irai plus loin : je suis convaincu que c'est le « gommage » de ces divergences fondamentales qui est responsable de la dilution de la pensée de Peirce, de sa réduction à quelques notions décontextualisées et devenues simplement *utiles*, comme la série « icône – indice – symbole » ou encore le schéma binaire « token-type », puis à la non-prise en compte réelle de ce qui fait l'apport original de la « semeiotic ».

Si je tentais de ramener à quelques traits fondamentaux ces divergences, je proposerais ceci : Peirce, se définissant comme logicien, s'inscrit sur le terrain de la recherche cognitive (il emploie d'ailleurs ce mot) alors que Saussure, se présentant comme linguiste, se donne un projet strictement descriptif et explicatif ; Saussure et Hjelmslev cherchent à donner une représentation – et donc une explication – des systèmes de signification suivant le modèle de la langue, sur une base strictement synchronique (je n'ai pas le temps de reprendre les métaphores toujours spatiales qui sont extrêmement révélatrices), alors que chez Peirce, la notion de sémiase définit le signe comme une inférence, un processus de transformation qui s'inscrit nécessairement sur un axe temporel. Enfin, l'aspect de cette question qui me paraît le plus important tient à la place du sujet observateur : les discours de Saussure et de Hjelmslev présupposent un sujet observateur neutre, extérieur à l'objet analysé, non focalisé (au sens que donna jadis Genette à ce terme) ; et l'on sait que c'est précisément cette définition épistémologique d'un « sujet détaché » qui justifie les critères d'exhaustivité et de non-contradiction permettant de valider l'analyse ; dans la logique de Peirce (qui avait pourtant une formation de scientifique), le sujet-analyste, étant placé à l'intérieur de son objet d'analyse, n'en a jamais de vue globale et synthétique, d'où la reconnaissance du « faillibilisme » et l'absence du recours au critère d'exhaustivité pour valider l'analyse. À ce propos, le fragment intitulé « La conscience ressemble à un lac sans fond » est particulièrement significatif.

Dans la mesure où je suis convaincu que tout processus de production de signification – et la lecture en est un cas type – présuppose, de la part du sujet, une position d'immersion de la conscience à l'intérieur de la masse des signes portés par l'objet à l'étude – justement parce que ce sont des signes et non des signaux ou de simples *stimuli* –, mon choix pour

la problématique de Peirce dépasse nécessairement le simple caractère « opérationnel » auquel vous vous référez. C'est pour moi un fait de nécessité logique.

2. La notion de trichotomique et celle de code

FR Si je dis – reprise de la formulation de Todorov et Ducrot – qu'un signifié est ce qui manque à un signe pour qu'il y ait signification, est-ce que je ne respecte pas la fameuse exigence de Peirce au sujet de la relation triadique ? Est-ce que le fait d'entendre « code » comme résultat d'un consensus antérieur sur lequel table tout processus sémiotique n'entraîne pas la nécessité de penser que la re-mise en circulation d'un signe n'est possible que parce que la lecture constitutive d'un signe est par définition produite par un autre et que c'est cette lecture d'un autre qui rend le processus sémiotique interminable ?

JF Pour répondre brièvement à cette question, je me référerai à la distinction que j'avais déjà proposée dans mon *Introduction** entre les termes « sens » et « signification ». Le « sens » d'un signe découle de son appartenance à un code (Levi-Strauss écrivait, quelque part, que le sens d'un terme se ramène à la place qu'il occupe dans une structure). Le mot « signification », en raison de son suffixe « -ion » désigne une action, soit l'« action de signifier » ; cette idée de l'action est nécessairement liée à la « circulation du signe », à son incessante « re-mise en circulation », comme vous le proposez avec justesse et que, dans le vocabulaire de Peirce, on nomme « un mouvement jamais achevé de sémiase ». La lecture est effectivement un processus de « signification », illustrant ce caractère fondamentalement infini de la sémiase. Je pense que les acquis enregistrés par un signe, au cours de son « vagabondage dans les trois univers » (Deledalle) que représente une lecture donnée, débordent, par définition, les acquis antérieurs qui sont déjà là, inscrits dans le « code » de la langue et que l'on désigne sous le terme saussurien de « signifié » ou encore sous la formule hjelmsléviennne de « forme du contenu ». Je suis globalement d'accord avec votre analyse où vous inscrivez le rôle de l'autre et de l'échange dans le processus de constitution du signe ; je reviens cependant sur un petit détail : si on définit le signe comme une inférence, un mouvement, alors le terme « signifié », pris dans son acception saussurienne, marque l'arrivée à un terme et donc l'arrêt du mouvement. C'est pourquoi le mot « signifié » est totalement contradictoire avec le terme « interprétant » et, en toute rigueur, l'on ne saurait lui trouver d'équivalent dans la « semeiotic ».

* Jean Fisette, *Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Montréal, XYZ, 1990.

3. La socialité de la signification

FR À quelques occasions (pas assez nombreuses, à mon goût) vous parlez de la «socialité de la signification». Certaines de vos formules me semblent ouvrir des perspectives très intéressantes («terreau consensuel»; «la sémiologie comme partage d'un signe inachevé»; «cette position pragmatiste, définie sur une base purement logique, ramène la signification au consensus social», p. 149). Mais pourquoi entendez-vous comme «base purement logique» une position qui définit la signification comme résultante, sur un matériau donné, d'un processus interactif qui tire son sens du fait de produire un consensus à partir de positions au départ contradictoires (celles d'un «je» et d'un «tu»)? Ce me semble à tout le moins une base éminemment dialectique, en ce qu'elle implique que la signification, loin d'arrêter la sémiologie, la boucle plutôt, assurant dès lors la possibilité d'une relance à partir d'un consensus – d'où l'idée de hiérarchie, si je saisis bien, même si je ne suis pas d'accord pour hiérarchiser les faits de langage. Toujours les usages ultérieurs – à cause du contexte et des usagers – vont faire évoluer les significations; aussi longtemps qu'il y aura un «tu» récepteur différent d'un «je» locuteur. Est-ce que Peirce considère que la signification apparaît quand le locuteur finit par sanctionner l'interprétation de sa «parole» qui a été anticipée par l'interlocuteur? Y a-t-il dans sa théorie autre chose que la notion d'habitude pour en parler, de la signification entendue au sens de boucle? Et en quoi cette habitude sociale codée est-elle à distinguer de la notion d'interprétant? (Je ne vois toujours pas bien comment Peirce arrive à faire l'économie d'un quatrième temps, sauf à parler d'interprétant final ou pragmatique, et à le faire en termes de boucle aussi.)

JF Vous écrivez votre refus de hiérarchiser les faits de langage; je partage entièrement votre position et ma critique vis-à-vis de la notion de «méta-langage» en constitue une démonstration assez probante. Par contre, le terme «hiérarchie» auquel je me réfère fréquemment désigne toujours le modèle des relations de présupposition entre les trois catégories phanéroscopiques: j'ai proposé, au début du chapitre 7, une présentation que j'ai voulu très didactique de ce modèle logique. Ce qui est donc hiérarchisé, ce ne sont pas des faits de langage, mais bien des niveaux strictement logiques. Par contre, cette hiérarchie se définit sur une base purement arithmétique et elle n'implique aucune échelle de valeur. Elle désigne, plus simplement, des positions par rapport aux processus d'abstraction (allant vers la tercité)

et de concrétion (allant vers la priméité). Ainsi, l'une des propositions majeures de mon ouvrage concernant l'objet artistique, c'est que le caractère d'iconicité (donc de niveau premier) y est prédominant; bien plus, la métaphore saisie non pas comme un simple trope, mais comme un processus inférentiel, est incompréhensible en dehors d'une analyse qui prend en compte cette phase d'abolition des différences; en ce sens, elle s'inscrit comme une plongée dans le «vague», bref dans la priméité; j'ajouterais que je suis assuré qu'à ce point de l'analyse, nous ne sommes pas très éloignés de la «substance du contenu» suivant l'acception que donne Hjelmslev à ce terme. C'est donc dire que le modèle de la hiérarchie des trois grandes catégories serait plutôt à penser en termes d'une topique (comme celles que l'on trouve chez Freud, par exemple), mais le mot «topique», du point de vue étymologique, renvoie aussi à une métaphore spatiale; alors je parlerais plutôt de moments, de phases au cours du mouvement de la sémiologie qui fait la signification. Le chapitre 6 porte, en majeure partie, sur de tels mouvements de sémiologie en regard de divers textes.

En ce qui concerne le caractère social de la signification, il me semble que ce thème soit omniprésent tout au long de mon étude. Je suis même allé jusqu'à proposer que «socialité» et «signification» soient, pour le sémioticien, des termes synonymes. Je voudrais cependant simplement ici attirer votre attention sur un passage crucial de mon étude (p. 225-6) – et dont je crains qu'il passe inaperçu, relégué dans un simple paragraphe – où je propose que l'imaginaire, loin d'appartenir strictement aux fantasmes d'un individu isolé, est un territoire commun, partagé par la collectivité et que cette appartenance commune est nécessaire pour expliquer que les rêves, les contes, les poèmes soient compris par les membres de la communauté.

4. La spatialité constitutive des signes

FR J'ai beaucoup apprécié le 7^e chapitre de votre livre («Représentation, iconicité et pragmatisme»), et tout particulièrement les pages 160 à 175 qui me semblent centrées vers la belle formule «sensation raisonnable» que vous liez à la résolution du paradoxe du «signe [qui], dans sa fuite en avant risque constamment de nous échapper» alors que «la signification n'est possible que sur la base d'une représentation où l'iconicité est toujours présente [...] ce qui implique une certaine stabilité du representamen» (p. 169). Quand vous revenez rétroactivement sur votre point de départ (où vous affirmiez qu'une théorie du texte implique quelques

conditions épistémologiques, dont l'idée que le signe est par définition mouvement, processus, et qu'en tant que tel il est défini dans un continuum temporel plutôt que dans un découpage spatial, p. 29), n'avez-vous pas l'impression que le problème dit de la représentation oblige à reconnaître que le signe – au sens de *representamen* – est un composite spatio-temporel re-mis en mouvement?

Je vous pose la question pour deux raisons: d'une part, l'idée de signe étendu a besoin de demeurer «relative» – par opposition à «absolue» – et, d'autre part, je ne vois pas comment on peut faire l'économie de la notion d'espace pour intégrer dans le temps ce qui est devenu habitude, soit le résultat de l'apport du «tu», de sa lecture de la «parole» du «je».

JF Vous vous référez à ce passage du premier chapitre où j'ai introduit une distinction forte entre «découpage spatial» et «continuum temporel». Ce texte est le premier que j'aie écrit sur Peirce, antérieurement à la rédaction de mon *Introduction*. J'y prenais cette position forte pour m'aider à mieux saisir et marquer de façon plus nette la spécificité de la démarche peircienne et accentuer quelque peu le contraste avec les sémiologies structurales.

Relisez attentivement ces quelques pages (p. 24*ssq.*), attachez-vous à la métaphore des îlots et de l'archipel où je suggère que «ce qui fait sens», ce ne sont pas les îlots pris séparément, puis additionnés, ni une saisie statique de l'archipel représenté dans sa totalité, comme sur une carte (ce serait alors une simple structure vue de l'extérieur par un «sujet détaché», comme l'exprime clairement l'expression: «vue à vol d'oiseau»); j'écrivais que ce qui fait *sens*, c'est bien «[...] la conscience du mouvement, nécessairement temporel, de la vision sautant d'un îlot à un autre, ce moment même où naît la conscience d'un enchaînement ou d'une inférence». Puis, pour me donner une compréhension encore plus forte de ce phénomène, j'ajoutai une autre métaphore, musicale celle-là, parce que le facteur temps y est déterminant: «[...] pensons à notre perception lorsque nous écoutons une fugue de J.S. Bach; ce ne sont pas les notes séparées qui font sens, ni la totalité de la pièce saisie comme structure, mais cette conscience, immanente à l'écoute, de l'enchaînement des notes, des voix et des autres procédés musicaux, en somme de l'inférence qui relie les sons entre eux»; aujourd'hui, j'ajouterais à cette phrase: *et qui seule fait un continuum sonore, c'est-à-dire la musique*.

Il devient alors clair que la distinction forte que je tentais d'inscrire concerne moins le schéma *temps/espace* que le

schéma *continuité/discontinuité*. J'opposais le continuisme, fondamental chez Peirce, au principe de la discontinuité que jadis Saussure plaça au centre de sa linguistique sous le terme de *différence* et qui constitua, comme on le sait, l'une des notions essentielles au fondement de la méthode structurale. Les métaphores courantes m'ont entraîné à rattacher la continuité au temps et la discontinuité à l'espace. Or on sait bien qu'un substrat sonore, comme la musique, donc fondamentalement *temporel*, est, à un certain niveau, discontinu, comme à un certain niveau de l'analyse de la matière, il n'y a que des discontinuités; mais le questionnement sémiotique ne se situe pas à ce niveau et on ne peut se permettre de commettre cette erreur. Avez-vous déjà joué un instrument de musique et donc lu une partition? Interpréter une partition, c'est traduire des notes, c'est-à-dire des marques visuelles et graphiques, discontinues, en un continuum sonore. Autre exemple: les systèmes modernes de reproduction sonore, dits numériques, travaillent par définition au niveau du discontinu. Et, à l'inverse, on sait qu'un espace peut être imaginé comme pure continuité sans rupture. Et pourtant, il faut reconnaître, avec des travaux scientifiques probants à cet effet, qu'il y a des prédominances: l'œil est beaucoup plus discriminatoire alors que l'ouïe est beaucoup plus synthétique! D'où, fort probablement, l'origine de ces associations (continuité – temporalité et discontinuité – spatialité) fondant les métaphores sur lesquelles je me suis appuyé.

Je reviens à la question plus précise que vous posez: effectivement «je» et «tu», les deux interlocuteurs occupent nécessairement des positions spatialement séparées. Mais c'est de la rencontre de leur esprit et du mouvement de pensée qui s'y effectue que surgit le signe. Sur cette question précise, Peirce a fait une suggestion extrêmement intéressante que vous trouverez dans un court fragment que j'ai cité (chapitre 9, note 20, p. 223): on y lit que les deux interlocuteurs d'un échange sont «...nécessairement distincts», alors que, «... dans le signe, ils sont, pour ainsi dire, soudés» («In the Sign they are, so to say, welded», *C.P.* 4.551). Cette *soudure* des deux sujets rejoignant ce que Peirce appelle le *Mind* constitue en quelque sorte un *lieu-temps* où s'élaborent et se transforment les signes; à partir du moment où ce *lieu-temps* a été établi, les signes qui l'habitent n'ont plus d'existence que comme inférence, comme mouvement, comme processus en continue transformation, d'où la nécessité de poser en prédominance l'axe temporel pour bien désigner le contexte de ce caractère fluide des signes.

J'ai retenu, d'un fragment très tardif de Peirce, l'idée du *signe étendu* qui dénomme en fait le processus de la sémiologie alors que le terme « complexe » qualifie non pas le signe mais bien son objet. L'idée de « signe étendu » repose, comme vous l'écrivez fort justement, sur le principe de la relativité des représentations; j'ajouterais leur nécessaire instabilité et, comme je viens de l'écrire, leur fluidité. Mais le principe de la relativité, pris en lui-même, ne peut pas, à son tour, être relativisé car alors tout s'effondrerait dans un relativisme total. Il y a là une position épistémologique de fond, incontournable, qui est au fondement même de la démarche sémiotique.

5. En marge de la finale d'un poème et de la notion de tercété

FR J'ai beaucoup apprécié votre lecture de la finale d'un poème de Saint-Denys Garneau; mais je suis un peu demeuré sur ma faim. Pour deux raisons un peu différentes. Quand vous parlez de dépassement du seuil linguistique – à mon avis, tout usage constitue un dépassement de ce seuil, si infime soit-il: on ne parle pas le dictionnaire, comme vous le dites si bien!, ce qui marque bien que l'écriture modifie tout de même les usages... – quand vous parlez de dépassement du seuil linguistique, dis-je, vous montrez qu'à un moment donné prend forme (vous vous écrivez « a lieu », ce qui donne à penser que la notion de forme n'a d'existence que dans l'espace, l'autre aidant!) une médiation – tercété – qui tient à ce que « l'interprétant (« enveloppement de la séduction » en l'occurrence) vient générer un objet dynamique qui tient dans la continuité nature/culture » (p. 231). Si je vous ai bien lu, cette interprétance en acte à la fois fait signe et appelle une nouvelle lecture – la rend nécessaire, sauf à ne pas prendre en compte ce qui est écrit. Est-ce qu'à votre avis cet appel d'une nouvelle lecture s'entend par rapport à un point de départ? par rapport à une habitude que le poème visait à faire évoluer? En d'autres mots: même si votre but n'était pas de rendre compte de l'ensemble du poème, puisque, selon Peirce, tercété présuppose et secondéité et priméité, est-ce que, selon vous, on pourrait identifier dans le poème une relation triadique impliquant le début, le milieu et la fin du poème (fin à laquelle vous vous en êtes tenu étant donné votre intention)? C'est tout de même cela le principe de la trichotomie, non? Est-ce que le respect de ce principe n'implique pas, en l'occurrence du poème, à reconnaître qu'une composante spatiale est aussi à considérer? J'en viens à ma seconde raison. À mon sens, vous avez bien

raison de préciser qu'il ne faut pas voir dans « l'enveloppement de la séduction » le simple terme positif de l'inversion des valeurs du manque posées au départ. Je ne pense cependant pas que Levi-Strauss ait jamais voulu une telle mise à plat; mais enfin, cela se pratique dans certains coins, quand on fait comme si on pouvait réduire la sémiotique à une sémantique immatérielle, c'est-à-dire sans composante énonciative. D'un point de vue hjelmslévien – mais non orthodoxe –, ce que vous identifiez comme tercété dans le poème correspond tout de même à une sorte de retour à un point de départ transformé... en ce sens que ce point d'arrivée du poème déborde nécessairement – ces mots sont de vous – les mots présents dans le poème! Pour rendre compte de ce débordement, il me paraît personnellement utile de faire intervenir la notion de forme du contenu (de signifié), notion qui n'a évidemment de sens qu'en regard d'une forme de l'expression (d'un signifiant), mais qui ne doit pas être « fondue » avec elle, analytiquement parlant. Je vous donne un exemple simpliste pour bien vous faire voir ce que je veux dire, avant de poser ma (deuxième partie de) question. Soit une fiction d'interaction verbale minimale qui serait à l'origine du sens généralement attribué dans notre culture à « toc toc »: des coups réguliers frappés à une porte auxquels a répondu l'ouverture de la porte par l'interlocuteur. Si on suppose qu'en eux-mêmes les coups ne veulent rien dire et qu'ils deviennent « signifiants » pour un interlocuteur, quand un interlocuteur y anticipe une demande d'ouverture, on peut remarquer que l'ouverture de la porte constitue du POINT DE VUE de l'interlocuteur la substance du contenu ou l'interprétation qu'il actualise très matériellement du signifiant. À cette interprétation en acte, va réagir celui qui a frappé – le locuteur – et sa réaction va, s'il entre, constituer une sanction de la lecture faite par l'interlocuteur. On peut dire que l'entrée de celui qui a frappé constitue un retour au point de départ, mais transformé. Il me paraît cependant plus opératoire de remarquer que cette entrée constitue le signifié qui manquait au signe – les coups réguliers sur la porte – pour qu'il y ait signification. Si je regarde le processus dans son ensemble, il est à mon avis évident que la signification est un résultat qui transcende le processus même et que l'on va retrouver ensuite sous forme de « code » ou d'habitude ou de socialité. Et il me semble que si l'on essaie de lire l'entrée du locuteur au niveau « linguistique », on manque la sémiologie, qui en l'occurrence tient à la mise en continuité, l'interlocuteur aidant, des coups comme signifiant et de l'entrée comme signifié (ou forme du contenu).

(Comme vous pouvez le remarquer par ailleurs, à mon sens la division du plan du contenu en substance et en forme n'a de sens que dans une perspective interactive : l'interlocuteur fournit la substance et c'est par l'intermédiaire de l'autre que l'on accède à la « forme »). Ma question, maintenant. Il me paraît évident que le sémiotique se situe au niveau de la « demande » (la culture) et non au niveau de l'entrée (la nature). Pour moi, l'entrée en elle-même n'est pas sémiotique ; elle l'est seulement parce que mise en rapport à l'ouverture qui, elle-même, est seconde par rapport aux coups frappés. La seule façon que j'ai – Hjeltslev aidant – d'entendre l'entrée comme forme du contenu, c'est de ne pas oublier que son correspondant est dans la reconnaissance d'une forme de l'expression dans les coups, dans la substance des coups. Cela, ce second moment qui revient à l'interlocuteur, me paraît impliquer cet interlocuteur doublement : c'est en tant qu'interlocuteur réagissant (1) qu'il va ouvrir (2). Et son geste est une réponse autant pour lui-même que pour celui qui a frappé. Est-ce cela – autant pour lui-même que pour celui qui a frappé – pour vous la secondéité ? Si c'est le cas, alors, n'ai-je pas un peu raison de dire que, de mon point de vue, votre lecture de la finale correspond dans mon langage à moi à la forme du contenu ou au signifié en tant que ce qui manquait au signifiant pour qu'il puisse y avoir signification sous forme de « serait », c'est-à-dire à la condition que quel qu'un d'autre en effectue la lecture ?

JF Sur cette idée du *dépassement du seuil linguistique*, je me contenterai d'ajouter à ce que vous en dites (et que je partage) que, par là, je cherche à me dégager du postulat, hérité de la sémiologie structuraliste des années 60-70 et inlassablement réitéré depuis, à savoir que le sens est immanent au matériau linguistique. L'appel à une nouvelle lecture, qui correspond à l'idée peircéenne de la sémiologie jamais achevée des signes, repose sur le principe du nécessaire renouvellement des savoirs déjà constitués. Peirce employait le mot « habitude » précisément pour désigner ces acquis de savoir et de culture ; il faudrait cependant rappeler ce fait significatif que, lorsque Peirce emploie le mot « habitude », il l'utilise presque toujours dans l'expression « changement d'habitude » (« *habit change* »). Les acquis marqués par ce *dépassement du seuil linguistique* dans une situation sémiotique donnée, seront par la suite récupérés par les systèmes codifiés de référence, tels que la langue : c'est ainsi que les mouvements de la *semiosis* marquent toujours un moment ou une instance de déséquilibre permettant l'enrichissement de la langue.

Pour moi, la question n'est pas de savoir si le poème, comme vous l'écrivez, « vise à faire évoluer » un niveau de conscience ou un état de savoir. Non plus que de prêter une « intention » semblable au poète. Une des idées centrales que j'ai retenues de Peirce, c'est que l'avancée des niveaux de conscience et des états de savoir, d'une part, et les processus de la *semiosis*, d'autre part, marqués dans le cas qui nous occupe ici par des lectures renouvelées qui nécessairement débordent le seuil linguistique, sont un seul et même processus. Pour l'exprimer en termes hjelmsléviens, je suggérerais qu'on trouve là la *fonction sémiotique* essentielle : avancée sémiotique des signes et gains de savoir et de conscience. D'une certaine façon, le texte lu fournit des images, des indices et autres matériaux qui contribueront au surgissement d'un nouveau signe. Au moment où Roland Barthes débordait le projet sémiologique, au début des années 70, il écrivait – je cite de mémoire – que *le signe est un départ*. D'une certaine façon, cette idée de « départ » ouvre la voie aux divers mouvements de la *semiosis*.

Je reviens maintenant de façon plus précise à votre proposition concernant la lecture du poème et l'enchaînement des signes. À partir du moment où l'on reconnaît que la signification est un processus qui, débordant le seuil linguistique, trouve donc sa réalisation au-delà de la stricte matérialité manifestée de signes, il me semblerait inconséquent de rechercher, à l'intérieur du poème, des repères répartis, comme vous le suggérez au début, au milieu et à la fin du texte et qui correspondraient à une mise en scène ou à une représentation de ce processus de sémiologie.

L'exemple que vous suggérez des coups frappés à la porte me paraît plus proche de la problématique de la sémiologie, car il présente l'avantage de poser les questions sémiotiques de base d'une façon particulièrement claire. Je voudrais d'abord souligner le fait que derrière la situation d'une occurrence simple d'un signe, vous introduisez, au-delà de la question de la reconnaissance d'un signe, celle de la codification établie sur la base d'une reconnaissance et d'un consensus qui s'établit entre le locuteur et l'interlocuteur. En somme vous mettez en scène le processus de la conventionnalisation ; et vous avez parfaitement raison car c'est à ce niveau que se situe la problématique essentielle de la sémiotique. C'est certainement une habitude très néfaste, que nous avons héritée de la sémiologie des codes, que celle de prendre pour acquis que les signes sont déjà et toujours exhaustivement codifiés comme de pleines positivités alors que l'on fait à chaque jour l'expérience de la nécessaire carence des signes, de leur négativité, de leur

ouverture, bref de tous ces traits qui permettent aux signes une prise sur le réel.

Avec cet exemple, vous suggérez que la fonction sémiotique, faisant des coups frappés à la porte un signifiant renvoyant au signifié «demande d'ouverture», ne s'établit que sur la base d'un échange entre les deux interlocuteurs, d'une reconnaissance mutuelle et d'une connivence ou d'un accord sur la convention qui fonde cette fonction sémiotique. Je partage cette analyse sans réserve d'autant plus qu'elle rejoint le thème de la socialité de la signification auquel on s'est précédemment référé.

Je ne voudrais cependant pas entrer dans la mécanique des équivalences entre les strates du tableau hjelmslévien du signe et les moments successifs du processus de la *semiosis*. Sur ce plan précis, il est évident que vous êtes plus compétent que moi pour juger de la justesse de ces équivalences, en ce qui concerne le volet hjelmslévien. Je proposerai tout de même deux réflexions. La sémiotique hjelmslévienne a toujours été analysée comme une sémiologie des systèmes, c'est-à-dire une formalisation des codes de signes exhaustivement réalisés, ce qui correspond d'ailleurs parfaitement à la filiation saussurienne dont se réclamait Hjelmslev lui-même. En ce sens, votre lecture est certainement, comme vous l'écrivez, «non orthodoxe»; par contre, j'imagine facilement que ce soit là la seule façon dont on puisse aujourd'hui encore lire Hjelmslev. Cependant cette relecture pose une difficulté majeure: c'est que les dénominations techniques comme *substance du contenu* ou *substance de l'expression* connaissent nécessairement des déplacements qui risquent de rendre leur usage problématique, sinon contradictoire. De plus, vous devez introduire de nouvelles fonctions (dans votre exemple, l'action d'ouvrir la porte est *un interprétant* des coups frappés) qui, je pense, trouvent difficilement leur place sur les strates du tableau hjelmslévien du signe.

Par contre, et c'est ma deuxième réflexion, je crois que votre lecture de Hjelmslev est assez proche de celle que suggérait Eco lorsque, dans *Sémiotique et philosophie du langage*, il tentait d'établir une continuité entre les deux substances du contenu et de l'expression; ce qui le conduisait à cette proposition assez étonnante que je reformule de mémoire: la matière dont est fait le signe et la matière dont il parle sont une seule et même chose. Il est assez significatif qu'Eco n'ait pas hésité à affirmer que cette lecture était marquée de l'influence de sa découverte, encore récente à l'époque, de Peirce.

Je reviens au poème, à la lecture que j'en ai proposée et à votre interprétation de cette lecture. Vous écrivez: «[...] n'ai-

je pas un peu raison de dire que, de mon point de vue, votre lecture de la finale correspond dans mon langage à moi à la forme du contenu ou au signifié en tant que ce qui manquait au signifiant pour qu'il puisse y avoir signification sous forme de «serait», c'est-à-dire à la condition que quelqu'un d'autre en effectue la lecture?»

Je répondrai «Oui et non!» et je regrette cette réponse de Normand, mais je ne puis faire mieux: prenant comme acquis que la lecture que l'on fait d'un poème (ou de tout autre texte) est un processus de *sémiose* qui réalise le «serait» du signe, c'est-à-dire qui le met en marche, lui apportant un prolongement, donc une avancée et un gain de signification, je répondrai «non» dans la mesure où, suivant les définitions strictes qu'en donnent Saussure et Hjelmslev, le «signifié» et la «forme du contenu» sont des éléments qui sont codifiés, intégrés dans un système défini contre toute forme de diachronie et un système ne laissant aucune marge d'indécision au sujet pour son imaginaire et sa créativité; mais je répondrai «oui» dans la mesure où la lecture, c'est une procédure qui apporte un *nouveau signifié* au texte de départ et que, sans ce *nouveau signifié*, le signe-texte resterait en attente d'une réalisation *sémiosique*. Ici, la différence entre Saussure – Hjelmslev d'une part et Peirce de l'autre, c'est que dans la *semeiotic*, ce que vous appelez le *signifié*, c'est un signe ultérieur en voie de surgissement qui dépassera celui qui le précède et le génère et non pas un effet de retour sur le signe, au sens du terme «boucle» que vous employez à plusieurs reprises et qui me paraît venir contredire cette idée d'avancée et de débordement.

Je pense que la question centrale que vous posez revient à demander si le «signifié» ou la «forme du contenu» pourraient être assimilés, dans la problématique peircéenne, à l'«interprétant». J'ai répondu «oui» et «non». Je répondrais positivement dans la mesure où les phénomènes de signification auxquels s'intéressent tous les sémioticiens, de quelque école et de quelque époque qu'ils soient, sont les mêmes et que les solutions proposées ne peuvent pas être totalement étrangères les unes aux autres. Mais je vous répondrais par la négative dans la mesure où nous devons observer la plus grande rigueur dans la reconnaissance des diverses problématiques et dans l'usage des diverses terminologies qui leur sont liées. C'est là une question d'éthique, car un relâchement de cette exigence formelle risquerait de conduire les diverses théories sémiotiques dans un chaos notionnel où se perdrait ce qui fait leur spécificité et leur finesse respectives.

PLASTICITÉ ET SIGNIFICATION: LE CAS D'EUGÈNE LEROY

ANNE BEYAERT

Le Groupe μ (1992: 67-68) a identifié la *figure* à «ce que nous soumettons à une attention impliquant un mécanisme cérébral élaboré de scrutation locale» et le *fond*, *a contrario*, à ce que nous ne soumettons pas à ce type d'attention et qui sera analysé par des mécanismes moins puissants de discrimination globale des textures. La distinction de la *figure* et du *fond* est une inférence de la pose du *contour*. Il suffit de tracer un *contour* pour conférer à une partie de l'espace un statut de *figure* et, à l'autre, un statut de *fond*. Cette distinction fondamentale fournit donc, d'emblée, un principe d'organisation de l'énoncé. Mais qu'advient-il lorsque le *fond* «remonte» jusqu'à rejoindre la *figure* et jusqu'à dissoudre la différence? C'est alors la matière picturale même qui devient l'objet de l'expérience esthétique.

Cette «remontée du fond» que nous tenons pour un trait définitoire de l'haptique bouleverse les conditions de la *quête du sens*. Quelles prises offre-t-elle à cette quête? Et comment se construit la *signification* dans l'univers du plastique? Telles sont les questions qui nous intéressent ici.

Parce qu'elles manifestent une sorte de *praxis* du plastique, les toiles d'Eugène Leroy pourraient nous instruire de quelques données essentielles de cette problématique. Nous étudierons plus particulièrement une toile de 1989-1990 peinte à l'huile, intitulée *Le Vieil Homme* et mesurant 1,95m sur 1,30m¹, sachant que chacune de ces caractéristiques – titre, matière et dimensions – s'avérera d'un certain intérêt heuristique pour la suite de l'étude.

Ce tableau se laisse identifier à un *espace tensif* animé d'un mouvement dialogique impliquant tout à la fois l'aspectualité, la proxémique et la configuration de la lumière. Il met en tension un rapport au monde propre au style *optique* et à celui de l'*haptique* en imprimant profondément la *dynamique verticale* du tableau. Dans cet espace éminemment instable où la *valeur* ne se construit jamais que sur un fond agonistique, la quête du sens devient l'expérience d'un «être au monde».

1. Le «monstre»

La première rencontre d'une œuvre d'Eugène Leroy est une expérience toujours déroutante qui décourage le projet sémiotique. En l'absence de *formants*, au sens de J.-M. Floch, ou de *gestalt* si l'on préfère la terminologie de F. Saint-Martin, la sémiotique ne trouve guère de «prises» susceptibles de conduire l'analyse. Parce qu'elle dissout la différence, cette peinture est un *monstre* au sens où l'entend G. Deleuze dans *Différence et Répétition* (1989: 44):

Le fond qui remonte n'est plus au fond, mais acquiert une existence autonome; la forme qui se réfléchit dans ce fond n'est plus une forme mais une ligne abstraite agissant directement sur l'âme [...] Pour produire un monstre, c'est une pauvre recette d'entasser des déterminations hétéroclites ou de surdéterminer l'animal. Il vaut mieux faire monter le fond et dissoudre la forme.

La «remontée du fond» ainsi décrite s'obtient, dans la pratique, par un patient travail de recouvrement caractéristique de la production d'E. Leroy et systématisé depuis une dizaine d'années. Cette pratique du recouvrement offre une première prise à notre analyse parce qu'elle implique une *aspectualité* et une *actantialité*. Dans le schéma aspectuel et actantiel de cet objet symbolique particulier qu'est le tableau, un *procès de fabrication*, dont le sujet-énonciateur correspond au *producteur*, précède un *procès d'exposition* dont l'instance d'énonciation est l'*observateur*.

L'inscription d'une *figure*, celle d'un vieil homme en l'occurrence, fait office de limite inchoative au *procès de fabrication*. Après l'avoir posée, le peintre y revient inlassablement, de jour en jour, et superpose les couches jusqu'à ce que cette figure se dissolve littéralement dans la masse picturale, jusqu'à noyer l'*iconique* dans le *plastique*, pour ainsi dire.

Ce faisant, le *producteur* modifie graduellement le dispositif proxémique. Il rapproche le point de vue, sachant



néanmoins que le point qui correspondait à la figure liminaire du vieil homme reste inscrit dans la mémoire du discours. Par métaphore, on évoquerait à ce propos un changement de *focale* semblable à celui qu'observe L. Marin (1994 : 244) dans les peintures de Van Eyck, qui contraignent l'observateur à osciller entre une position quelque peu éloignée du tableau et maintes positions qui en sont très proches.

Lorsque l'observateur s'approche, explique L. Marin, «le spectacle distancié du monde se disperse, se dissout dans la prolifération des singularités, dans l'apparente fécondité des choses» (p. 245).

2. Le lointain et le proche

Cette méthode rappelle un procédé séculaire de la perspective déjà décrit par De Vinci (1953 : 37) qui, pour éloigner les objets dans la profondeur cognitive, en efface les *contours*. On objecterait néanmoins que l'effet de sens est ici plus complexe. Selon De Vinci, l'effacement des contours concerne la *profondeur cognitive* alors que le recouvrement systématique d'E. Leroy, opérant par des touches épaisses données par des coups de brosse vigoureux, les rapproche en fait de l'observateur dans *l'espace phénoménologique*. En ce sens, il ne s'agirait plus de *creuser* l'espace mais, pour ainsi dire, de le faire *avancer*. Faisant dialoguer le lointain et le proche, cette sorte de *perspective à rebours* mobilise donc les deux orientations de la *dynamique verticale* du tableau.

Ceci nous conduit à mettre en perspective *l'espace phénoménologique* et la *profondeur cognitive*. Éloigner une figure dans la profondeur cognitive provoque toujours un éloignement concomitant du *point de vue* de l'observateur situé dans *l'espace phénoménologique*. De même, superposer les couches de peinture rapproche le *point de vue* tout en installant une *profondeur proxémique*.

Il faut, pour apprécier la finesse du dispositif, emprunter à la sémiologie topologique. Celle-ci identifie les différents avatars de la perspective à autant de procédures de *mise à distance*. La perspective euclidienne, qu'elle intitule également *creusante*, installe une *profondeur lointaine* ou *intermédiaire*. À côté de ce qui s'impose comme le «canon historique» de la perspective, la sémiologie topologique reconnaît une multitude de graduations dans la distance, allant des *profondeurs infinies* aux *profondeurs proxémiques*.

Envisager notre *Vieil Homme* à l'aune de cette grammaire spatiale conduirait, sans difficulté, à lui associer une *profondeur proxémique* caractéristique de la *perspective optique*². De ce modèle, il partage la labilité, cette souplesse des plans

qui caractérise les toiles de P.-É. Borduas ou, plus spécifiques, de P. Mondrian³. La profondeur proxémique y est, de même, constituée de plans très rapprochés les uns des autres⁴. Pourtant, cet espace n'en reste pas moins *centré*, marqué qu'il est encore par la *spatialité* de la perspective euclidienne. En fait, la translation figure/fond permise par l'inscription préalable du *Vieil Homme* continue d'organiser l'espace.

Ainsi, quoiqu'il emprunte les caractères de ce que la sémiologie topologique appelle la *perspective optique*, le tableau conserve le dispositif topologique de la *perspective euclidienne* «en mémoire». Et cet espace tensif trouve sa traduction aspectuelle dans un mouvement allant du «souvenir» du *Vieil Homme* conservé dans son espace hérité de la Renaissance vers un *devenir* qui, de couche en couche, promet le tableau à la *perspective optique*.

3. La strate et la couche

Un tel mouvement aspectuel permet en tout cas d'approcher l'intimité fonctionnelle de cet objet symbolique spécifique qu'est le tableau.

Pour décrire une toile de Rothko, J. Fontanille (1994 : 89) initiait la catégorie *strate/couche*. Il définissait la *couche* comme une surface colorée mise en place par l'artiste lors du *procès de fabrication*, laquelle couche se distingue de la *strate* qui est un plan de la profondeur construit par l'observateur pour donner forme à la *perspective cognitive*.

Ces deux instances *couche* et *strate* sont sous la dépendance d'un découpage actantiel et aspectuel⁵ qui permet de rendre compte d'une conversion caractéristique de la *fonction symbolique* par laquelle, pour citer Panofsky, un «*faire-voir dédouble conceptuellement un faire-sens*»⁶.

Le producteur dispose une *couche* qui, pour peu qu'elle soit saisie par un observateur, se convertira en *strate*. Elle se transformera en *strate* parce qu'il n'existe pas d'«œil pur», d'œil sans sujet derrière, et qu'il suffit de disposer des couleurs sur un plan pour impulser une dynamique verticale, pour que l'observateur les interprète comme des *plans de profondeurs*.

Donner à voir, dirait à ce propos G. Didi-Huberman, *c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte.* (1992 : 51)

La conversion symbolique s'inscrit dans une *quête du sens*. La *couche* est une sorte d'instance basique néanmoins productrice de sens et qui s'avérera signifiante pour peu qu'un

observateur la vise ou la saisie en y projetant un univers de valeurs⁷. La conversion repose sur une tension entre deux intentionnalités complémentaires qui, en transformant un unique objet, d'abord *couche* puis *strate*, participent à la production et à la saisie du sens.

Identifier la *couche* et la *strate* aux deux fonctifs de la *conversion symbolique* s'avère d'une certaine rentabilité. Car ajouter des couches, comme le fait E. Leroy, permet certes de modifier la *proxémique* pour mettre en tension le lointain et le proche, mais, du point de vue de l'*aspectualité*, introduit aussi un délai dans le parcours du sens. Prolonger à l'envi le *procès de production* du tableau diffère d'autant celui d'*exposition* et remet à plus tard la conversion symbolique. Le travail de recouvrement introduit un *retard* dans la signification.

4. La mémoire du discours

La pratique du recouvrement trouve sa traduction dans les modes d'existence. Chacune des couches supplémentaires apposées se laisse en effet identifier à une *strate* potentielle que le producteur *virtualisera*, c'est-à-dire reléguera à un *niveau de présence* moindre dans l'épaisseur du discours, à moins de l'*actualiser* comme *strate*. L'*actualisation* déterminera d'ailleurs le statut aspectuel de la couche enfin convertie puisque celle-ci tiendra lieu de *limite terminative* pour le *procès de production*.

Pour autant, cette «couche ultime» ne produira pas le même effet de sens que si on la posait sur une toile vierge. Toutes les *couches* conservées dans la matière picturale sont impliquées dans la conversion en *strate* et prendront une part qui reste à définir dans le parcours du sens. En somme, le retard aspectuel induit une «conversion globale» qui, actualisant en *strate* la dernière *couche* posée, chargera celle-ci de toutes les épaisseurs préalables.

Ainsi la peinture d'E. Leroy modifie-t-elle quelque peu les termes de la conversion symbolique: il ne s'agit plus de «faire sens» par l'intermédiaire du seul «faire-voir iconique», mais de faire-sens en renvoyant aussi à la matière picturale. En ce sens, la spatialité du tableau se définit par une tension entre l'*iconique* et le *plastique*, deux dimensions qui participent, par des apports gradués, à la production et à la saisie du sens.

5. La spatialité du tableau

Rassemblant nos différents résultats, on représentera la spatialité du *Vieil Homme* sur une *valence*, figure embléma-

tique de la sémiotique tensive décrite par J. Fontanille et C. Zilberberg (1998, notamment). Les gradients orientés qui rendent compte de l'*intensité* et de l'*étendue* selon la règle générale énoncée par ces deux auteurs sont identifiés aux dimensions du *sensible* et de l'*intelligible*, les deux fonctifs de la conversion symbolique. Une telle dénomination permet de passer du niveau d'une *règle générale* susceptible de restituer tous les faits de langage, au cas particulier qu'est le système du tableau. Les deux gradients restituent les dimensions du *plastique* (sur l'axe du sensible) et de l'*iconique* (l'intelligible) et leur corrélation donne forme à la *spatialité du tableau*. Ces directions posées, la valence permet de représenter les deux «styles prototypiques» que sont l'*optique* et l'*haptique* par des corrélations converses où le plastique et l'iconique augmentent de façon concomitante en marquant toutefois une inflexion vers le *sensible* et vers l'*intelligible*.

De Hildebrand à Riegl, Worringer, Maldiney et Deleuze en passant par Husserl, Gendelman, Aumont et Bonitzer pour le cinéma et Fontanille à propos de la lumière-matière, la catégorie de l'*haptique* bénéficie d'une impressionnante généalogie. On la définirait ici, par simplicité, à la façon de Deleuze comme «une possibilité du regard, un type de vision distinct de l'optique» (1981: 79).

Le philosophe emprunte à H. Maldiney cette autre définition de l'haptique:

[C'est] une façon de tâter du regard dans la mesure où, dans la zone spatiale des proches, le regard procédant comme le toucher éprouve au même lieu la présence de la forme et du fond. (1981: 195)

Sur la valence qui établit la spatialité du tableau, la peinture d'E. Leroy met en tension les caractères définitoires de l'*optique* et de l'*haptique* et prend la forme figurative d'une tension entre les deux courbes rendant compte des deux «styles».

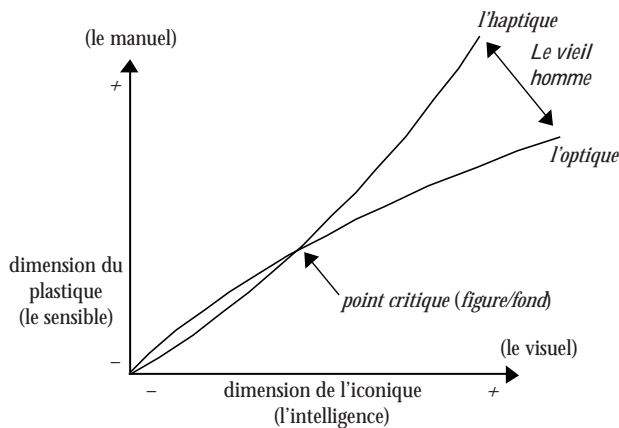
Une telle tension doit être envisagée dans son rapport au *manuel* et au *visuel*, qui indiquent l'origine sensible de l'information: l'*iconique* sollicite la vue alors que le *plastique* sollicite une compétence du toucher. La différence entre un mode de perception *visuel* et un mode *manuel* peut être appréciée par une nouvelle référence à G. Deleuze (1981). Pour rendre compte de la perception appropriée à la peinture de Francis Bacon, le philosophe établit une hiérarchie entre le *digital*, le *tactile* et le *manuel*, en fonction de la plus ou moins grande subordination de la main à l'œil. Dans cette perspective, l'espace perceptif se laisse identifier à un espace

tensif où la *vue* et le *toucher* interviennent de façon graduée. Le *digital* représente alors la moindre implication du toucher et, corrélativement, la plus grande dépendance au visuel. Dans le *manuel*, le rapport est inversé et la main informe seule la perception.

Se situant hors de cette hiérarchie, l'*haptique* s'impose, à lire G. Deleuze, comme une compétence particulière de la vue :

On parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni la subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue découvrira ainsi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec ses yeux. (p. 99)

Représenter l'*optique* et l'*haptique* sous la forme d'une corrélation converse dont la courbe s'infléchit en direction du sensible (l'haptique) et de l'intelligible (l'optique) nous amène logiquement à nous interroger sur la nature du point d'inflexion que R. Thom appellerait *point critique*, où s'effectue la discontinuité significative. Notre hypothèse est que ce *point critique* correspond à cet état de l'aspectualité où le *fond* remonte à la surface jusqu'à « invalider » la distinction *figure/fond*, jusqu'à dissoudre la différence dirait G. Deleuze.



La valence de la spatialité du Vieil Homme d'E. Leroy

6. La quête du sens

Le peintre a intitulé le tableau *Le Vieil Homme*, mettant d'emblée son observateur dans la situation d'un sujet de quête qui tâchera d'extraire la figure éponyme des profondeurs du tableau. La quête du sens s'appuie dès lors sur le dispositif chromatique.

Le brun-rouge est une base permanente dans la peinture de Leroy. Les enfants l'obtiennent en mélangeant toutes les couleurs de leurs boîtes de gouaches et il est donc tout à fait prévisible qu'un travail de recouvrement la fasse émerger. Cette couleur s'obtient plus simplement en mêlant du rouge et du vert, ce qui dans la pratique revient au même puisque les trois couleurs primaires sont alors associées, mais s'avère d'une certaine rentabilité d'un point de vue épistémologique puisque ce nouveau mélange nous instruit de la position du plan dans la profondeur cognitive.

Retenant le trait du chromatisme pour insérer le brun-rouge dans la *perspective atmosphérique*, l'observateur l'interprétera en effet comme un plan s'inscrivant dans une profondeur restreinte, à mi-chemin entre le rouge, compris comme un *plan rapproché*, et le vert, compris comme un *plan intermédiaire*.

S'agissant de la *tonalité*⁸, l'observateur identifiera ce plan à un complexe clair-sombre tendant vers le sombre, soit de même comme une *profondeur restreinte* dans laquelle les touches claires susceptibles d'évoquer le *Vieil Homme* creusent des plans plus ou moins éloignés.

Mais l'analyse pourrait être affinée. À vrai dire, la couleur brun-rouge s'approche davantage du rouge que du vert et sera donc perçue comme un plan plutôt avancé. Quand aux touches bleues, jaunes, vertes, rouges qui animent cet espace proxémique, elles prennent place à des niveaux de profondeur extrêmement variables allant du très proche au plus lointain, mais tendant toujours à s'approcher. Cette frange proche et labile est circonscrite par deux limites aspectuelles : une limite proche donnée par le rouge (chromatisme) et le brun-noir (tonalité), et une limite lointaine correspondant au bleu (chromatisme) et surtout au blanc (tonalité).

La matrice brun-rouge s'impose de ce fait comme un *plan intermédiaire* balayé d'un mouvement dialogique allant du très proche au plus éloigné, entre les plans extrêmes que forment, pour la tonalité, le sombre de la périphérie et le clair des parties centrales et, pour le chromatisme, les touches rouges et bleues.

7. La quête de la lumière

La complexité du dispositif permet, de surcroît, de connoter le parcours de quête de l'observateur d'une valeur lumineuse. Rechercher le *Vieil Homme* du titre dans la matière colorée revient en fait à reconstruire la configuration de la lumière, de sorte que l'observateur prend acte, dans sa quête

du sens, d'une tension entre deux conceptions de la perspective atmosphérique.

La couleur matricielle est, en effet, le résultat d'un travail de mélange des pâtes. En se superposant, les couleurs se modifient pour aboutir à cette sorte de *terme complexe* qu'est le brun-rouge. Cependant, des couleurs ont «échappé» au mélange et restent identifiables, sans qu'il soit dit néanmoins qu'une nouvelle couche ne ferait pas «surnager» le brun-rouge matriciel.

Ainsi le travail de recouvrement induit-il deux façons d'obtenir la couleur : l'une s'effectue par *mélange des pigments* et aboutit au brun-rouge ; l'autre permet de conserver d'autres taches colorées préservées pour ainsi dire d'une disparition dans le brun-rouge. Mais préservent-elles vraiment du brun-rouge ? Cette seconde manière doit, à vrai dire, être considérée comme une autre façon d'y aboutir en procédant par *mélange optique*.

Ce procédé systématisé au XIX^e siècle et qu'illustre la peinture de Seurat est défini notamment par F. Saint-Martin (1987 : 64). Le *mélange optique* veut que deux couleurs juxtaposées, et perçues à une certaine distance, produisent dans l'œil une troisième couleur appelée *couleur résultante*. L'action des deux couleurs initiales se trouve en quelque sorte annulée, rendue imperceptible au profit de la troisième couleur. En ce sens, le *mélange optique* réunissant toutes les couleurs de la palette s'impose comme une autre façon d'obtenir du brun-rouge, sous forme de *couleur résultante*. Un tel mélange a pour conséquence de reconsidérer la *proxémique* puisque, pour apprécier cette couleur résultante, l'observateur est contraint de prendre ses distances, de s'éloigner de l'énoncé.

F. Saint-Martin précise en outre qu'au contraire d'une couleur résultant du *mélange des pigments*, celle obtenue par *mélange optique* conserve toute sa luminosité. Si l'on conviendra d'une capacité particulière du *mélange optique* à garantir ce que cet auteur appelle la *luminosité*, soit à activer ce que J. Fontanille (1995) désignerait comme l'*état de chromatisme* de la lumière, on soutiendra que le brun-rouge obtenu par *mélange de pigments* mobilise d'autres états de la lumière. Car ce brun-rouge matriciel n'a pas été obtenu sur la palette du peintre mais sur le tableau même. En cela, le procédé de fabrication d'E. Leroy déroge à la canonique *méthode additive* pour se «colleter à la matière» en quelque sorte. Et cette matière se présente comme une texture extrêmement instable qui engendre des effets de sens bien différents de ceux que produirait la surface colorée d'une toile

vierge, marquée par le rythme régulier du tissage. Elle renvoie à différentes sortes de texture, à différentes propriétés de la masse colorée qui, selon l'inclinaison des couches, réfléchiront ou absorberont différemment les rayons lumineux. Pour parler comme R. Thom, cette *texture* en perpétuelle agitation opposera diverses discontinuités qualitatives à la propagation de la lumière. Elle activera, dirait quant à lui J. Fontanille (1995), différents effets de *lumière-matière*, d'*éclat*, voire des modifications de la *couleur*.

Ainsi la quête du sens se laisse-t-elle identifier à une quête de la lumière qui aboutira à séparer deux versions de la couleur matricielle induisant des dispositifs proxémiques différents. Mais *séparer* n'est pas encore le mot qui convient : la quête du sens induit une discrimination qui permet de *distinguer* une configuration de la lumière, propre au *Vieil Homme*, d'une autre configuration. En somme, il ne s'agit plus de distinguer une *figure* d'un *fond*, mais la *lumière d'une figure* de la *lumière du fond*.

8. Un «être au monde»

Il va de soi que les compétences requises du sujet percevant diffèrent selon que la dimension du *plastique* et de l'*iconique* est plus ou moins prise en compte. L'*iconique* requiert une compétence visuelle et identifie le sujet à un corps-position qui saura apprécier les distances et convertir la couleur en profondeur. Le *plastique* sous-tend une compétence manuelle ; il mobilise un corps-chair, un corps sensori-moteur qui perçoit par la main. En ce sens, on formerait l'hypothèse que le tableau d'E. Leroy sollicite deux instances de l'énonciation : un sujet-observateur et cette toute première instance du discours qu'est la «chair» phénoménologique. La compétence cognitive de l'observateur, acquise au contact du visible du style *optique*, déboucherait ainsi sur une autre compétence du sujet, amené à «ressentir», de sorte que l'existence sémiotique du sujet serait, elle aussi, affectée par la mise en perspective de l'optique et de l'haptique, du lointain et du proche, du «souvenir» et du devenir.

À ce sujet sollicité à la fois comme *observateur* et comme «chair» phénoménologique est proposée une expérience synesthésique. Dans l'œuvre picturale tout s'adresse à la vue mais tout n'est pas visuel, et la *synesthésie* s'impose ici comme une autre façon de voir. Explorant le concept de synesthésie, H. Parret (1995) a montré que les cinq sens – la vue, l'odorat, le goût, le toucher et l'ouïe – communiquent synesthésiquement sur le fond d'un *toucher fondamental* qui constitue l'origine commune, dite *pré-esthésique*, des cinq sens. À lire

cet auteur, la synesthésie ne relèverait donc pas d'une perception osmotique, mais d'une instance particulière de la perception régie par ce *toucher fondamental*.

Pour étayer la thèse d'une expérience synesthésique s'appuyant sur un *toucher fondamental* mobilisant les cinq sens, on évoquerait certes cette capacité particulière de l'haptique à «donner des mains au regard». Les innombrables couches de peinture accumulées répandent, en outre, dans l'air de fortes odeurs d'huile de lin et de térébenthine qui sollicitent l'odorat et, pour peu que plusieurs tableaux soient rassemblés, incommode passablement l'observateur⁹. Parmi les cinq sens reconnus par la tradition, le *toucher synesthésique fondamental* mobiliserait donc essentiellement la vue, le toucher et l'odorat.

Une possibilité serait encore, pour reconstruire ce *toucher fondamental*, d'associer aux cinq sens reconnus par la tradition philosophique des dimensions de la perception aperçues par les sciences cognitives. Ainsi évoquerait-on la dimension du *postural* qui joue dans la relation de proportion entre le corps propre et le tableau (F. Saint-Martin, 1987 : 192-193). Le *format* vertical du tableau et ses *proportions* évoquent la station debout d'un être humain. Ses *dimensions* dépassent légèrement la taille normalisée de cet homme – la grandeur nature – comme s'il invitait cette instance à la confrontation.

La tactilité caractéristique de l'haptique pourrait encore recevoir une connotation *kinesthésique*, une dimension qui rend compte du trajet physique dans la perception et de la possibilité de préhension et de manipulation. En dépit de ses grandes dimensions, le *format* du tableau permet de surcroît une manipulation et un transport assez aisés¹⁰.

L'organisation de la profondeur oblige en outre l'observateur à se déplacer pour osciller entre des points de vue plus ou moins proches. Ainsi le vieil homme rejoindrait-il ces œuvres du XX^e siècle où J. Lupien, tirant profit des résultats des sciences cognitives, reconnaît des espaces *tactiles-kinesthésiques*.

Il importe d'ailleurs de souligner l'importance de la dimension synesthésique ainsi augmentée de composantes posturales et kinesthésiques pour la quête du sens. À vrai dire, si le cartel ne l'en instruisait pas, l'observateur aurait bien peu de chances d'identifier un vieil homme. Toutefois, le format vertical du tableau, ses dimensions et la position qu'y prend la «forme lumineuse» lui indiqueraient à l'évidence que cette forme lumineuse qui apparaît face à lui est sans conteste un être humain, qu'on spécifierait même comme adulte, un être humain qui avance vers son interlo-

cuteur, tous deux se cherchant dans leur profondeur instable.

Le vieil homme propose une expérience synesthésique, où la valeur se construit sur fond agonistique par le dialogue de l'optique et de l'haptique, de l'iconique et du plastique, requérant du sujet une compétence *visuelle* autant que *manuelle* et le considérant à la fois comme un sujet-observateur et comme une simple «chair» phénoménologique.

H. Parret définit encore la synesthésie comme une expérience de «*l'unité de soi, de la chose même et du monde*»¹¹. Elle donne lieu à une expérience intime, *ipséique* pourrait-on dire, par laquelle le sujet se définit dans un rapport à l'autre et au monde. Une telle expérience *ipséique* passe ici par la confrontation de deux chairs, la «chair» métaphorique de la peinture, qui se confond avec celle du vieil homme portraituré, et la «chair» phénoménologique du sujet percevant. Et la quête du sens s'inscrit dans une tension où l'expérience de l'une passe par la «conquête» de l'autre.

Conclusion

Cherchant les «prises» qui permettraient de rendre compte de la dimension *plastique* du «vieil homme», nous nous sommes appuyée sur une *aspectualité*. Ce faisant, nous nous sommes intéressée au *procès de fabrication* du tableau, dérogeant ainsi aux habitudes sémiotiques qui veulent que l'analyste adopte le point de vue de l'observateur. Se référer au *plastique* implique donc que le temps correspondant à la fabrication du tableau soit pris en compte, ce qui permet de faire de la *couche* une instance susceptible de signifier également, «hormis» sa conversion en *strate*. Dans sa quête du sens, l'observateur convertit certes la «couche ultime» en strate, mais toutes les couches antérieures entrent aussi en ligne de compte pour en «charger» le sémantisme et opposer un dispositif complexe à la propagation de la lumière.

En ce sens, l'aspectualité du plastique induit une prise en compte du temps. Elle implique même que le temps soit rabattu sur la profondeur et qu'il instruisse donc la proxémique. Ce faisant, l'aspectualité confronte deux représentations du temps, le *temps de la fabrication* et le *temps de l'observation*, qu'elle pose tous deux comme porteurs de sens.

La prise en compte de l'aspectualité, de ce temps rabattu sur la profondeur, amène à considérer la notion de *gestualité*. Elle révèle que le tableau se comprend comme un objet symbolique spécifique dont la spécificité est dictée, en première instance, par une *sensori-motricité* particulière. Notre *Vieil Homme* n'est pas proposé par une fresque, un volume ou un vase, ces autres objets symboliques qui im-

pliquent une sensori-motricité toujours différente. Le parcours du sens qui mène à lui est entièrement déterminé et instruit en chemin par une sensori-motricité propre au tableau.

Tâchant de définir cette sensori-motricité définitoire, on formerait l'hypothèse d'une sorte de sensori-motricité globale qui concernerait les deux instances énonçantes, le *producteur* qui est aussi le premier observateur du tableau, et l'*observateur* proprement dit. Selon qu'il s'agit d'un tableau, d'une fresque, d'un volume ou d'un vase, une « ressemblance » entre les deux gestuelles apparaît : dans le volume, les deux instances doivent « tourner autour » comme le prescrit l'étymon *volumen*; le vase sous-entend une manipulation ; la fresque, la déambulation le long d'une architecture... En ce sens, la sensori-motricité qui anime chacun de ces objets symboliques procède par une sorte d'échoisation du geste qui reproduit le schéma aspectuel et actantiel du tableau : à la gestuelle du producteur répond celle de l'observateur. Et cette gestuelle « en miroir » détermine les dimensions posturale et kinesthésique de chaque objet symbolique, soit les questions des proportions et du trajet physique, avant toutes les autres.

La prise en compte du temps de la fabrication et d'une sensori-motricité spécifique au tableau s'impose en tout cas comme un viatique stimulant permettant d'avancer dans la compréhension du plastique, cette dimension dont tous les univers théoriques, de la sémiotique de J.-M. Floch¹² à la sémiologie topologique (voir notamment Saint-Martin, 1987) s'accordent à reconnaître l'importance tout en cherchant les « prises » qui permettront l'analyse.

NOTES

1. Cette toile était présentée lors de la Documenta IX de Kassel, en 1992. Elle est reproduite à la page 331 du catalogue.
2. La *perspective optique* telle qu'elle est définie par l'École québécoise est sans rapport avec ce que nous définirons comme le prototype *optique*.
3. Les toiles de Piet Mondrian relèvent plus précisément d'une perspective en damier ou d'une grille moderniste, voir F. Saint-Martin (1987 : 168 et 172).
4. Ce caractère général doit néanmoins être relativisé. F. Saint-Martin (1987 : 168) et M. Carani (1991) ont observé dans des toiles du Québécois P. E. Borduas, juxtaposant des plans noirs et des plans blancs, une conversion, une équivalence de l'indéfiniment lointain et de l'indéfiniment rapproché.
5. À ce découpage, on objecterait que le producteur peut, lui aussi, être assimilé à un observateur. Une telle objection prendrait acte du fait que la *fonction communicative* du langage, quelle que soit la forme de ce langage, peut s'exercer au sein d'un même individu qui est à la fois *destinateur* et *destinataire* du message qu'il élabore. On soutiendrait néanmoins que notre découpage *aspectuel* et *actantiel* répond à un souci herméneutique autant que méthodologique. L'aspectualité du tableau est orientée par une *logique de la réception*. Identifier le tableau à un objet symbolique sous-entend la coprésence

de deux instances, un *producteur* et un *observateur*, où l'un soumet à l'autre une représentation de son propre rapport au monde pour aboutir à une confrontation des deux points de vue.

6. La citation est tirée de M. Carani (1997) qui recherche chez cet auteur des fondements présémiotiques de l'histoire de l'art.

7. L'*intentionnalité* du producteur consiste à servir la quête du sens sachant toutefois que sa compétence ne l'autorisera pas à se soustraire à cette exigence du sens. Par conséquent, le producteur assume une structure modale correspondant à un */ne pas pouvoir ne pas faire/* qui, en l'occurrence, ne renvoie pas à une quelconque valeur modale d'*obéissance* comme le suggère la règle générale définie par Greimas et Courtés (1993 : 286-287), mais se fonde sur une impossibilité pour ainsi dire matérielle d'échapper à la compétence cognitive de l'observateur.

8. La *valeur* pour les plasticiens.

9. L'accrochage des toiles d'E. Leroy, lors de la Documenta de 1992, manifestait pleinement cette dimension olfactive, quasiment algique. Elles étaient présentées les unes contre les autres dans un lieu exigü, situé à l'étage, extrêmement fréquenté, et contraignaient quasiment le visiteur au contact physique avec elles et avec les autres visiteurs. Une odeur extrêmement inconfortable obligeait en outre le visiteur, proche du malaise, à circuler rapidement.

10. Dans son atelier, le peintre adore d'ailleurs manipuler ses tableaux, les superposer les uns sur les autres, inlassablement, comme s'il s'agissait encore de *couches* ainsi que le montrent les photos de Marina Bourdoncle.

11. Nous nous référons également à une intervention faite à Paris dans le cadre du séminaire du CNRS/EHESS, le 1^{er} avril 1998.

12. Les *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985) étaient déjà sous-titrées *Pour une sémiotique plastique*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CARANI, M. [1997] : « De Shapiro à Panofsky, et après », *Proceeding of the Fifth Congress of the international association for semiotic studies*, Berkeley, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.
- DELEUZE, Gilles [1981] : *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, La Différence ; [1989] : *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F.
- DIDI-HUBERMAN, G. [1992] : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.
- FLOCH, J.-M. [1985] : *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hachette-Benjamins.
- FONTANILLE, J. [1995] : *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*, Paris, P.U.F.
- FONTANILLE, J. [1994] : « Sans titre... ou sans contenu », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 34-35-36 : *Approches sémiotiques sur Rothko*, Limoges, PULIM.
- FONTANILLE, J. et ZILBERBERG, C. [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS [1993] : *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.
- Groupe µ [1992] : *Traité du signe visuel*, Paris, Le Seuil.
- LUPIEN, J. [1991] : « Perception polysensorielle et langage pictural », *Degrés*, n° 67, *Recherches québécoises*, e1-e17.
- PANOFSKY, E. [1975] : *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.
- MARIN, L. [1994] : *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil.
- PARRET, H. [1995] : « Synesthetic effects », *Advances in visual semiotics, The semiotic web, 1992-93*, T. A. Sebeok et J. Umiker-Sebeok (édit.), Mouton de Gruyter, Berlin/New York, 335-347.
- SAINT-MARTIN, F. [1987] : *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université de Québec ; [1991] : « Fondements sémantiques des grammaires spatiales », *Degrés*, n° 67, *Recherches québécoises*, b1-b23.
- VINCI, L. de [1953] : « Carnets », dans *Bibliothèque mondiale*, n° 19, Paris.

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

La lecture est-elle un dialogue?

Marie Cusson – page 7

Le concept de dialogue est utilisé de façon courante pour caractériser la lecture dans le champ des études sur la réception. Mais s'agit-il d'un terme vraiment approprié pour désigner cette activité ? À l'encontre de ce que soutiennent des penseurs comme Hans-Georg Gadamer ou Mikhail Bakhtine, Paul Ricœur estime que le texte « transcende » la situation de dialogue. Bien qu'elle soit un défi critique, l'opinion de Ricœur doit être considérée si l'on veut conserver le concept de dialogue parmi les concepts théoriques contemporains en sciences humaines.

The concept of dialogue is a common occurrence in the field of Reception theory. It is used as a way of defining our understanding of literature. But is the concept of dialogue really appropriate? Can it help us describe the activity of reading? Contrary to what H.-G. Gadamer and M. Bakhtine hold, for Paul Ricœur nothing is less dialogical than the meeting of texts and interpreters. Ricœur proposes a challenging counter-position to which I try here to respond in the light of the notion of dialogue as articulated by Gadamer and Bakhtine, hoping to secure the place of dialogical understanding in the arrays of contemporary theoretical concepts in the humanities.

De dialogues et de paradoxes

Claudie Gagné – page 15

La présente réflexion explore le seuil critique du rapport spéculaire de l'objet et du sujet qui se *croisent* et qui, littéralement, se *traversent* l'un l'autre par la médiation du langage artistique. La spécularité qui en résulte est l'interlocution en acte avec l'*autre*, ici l'objet littéraire qui se présente à soi de la même manière qu'on tend à l'aborder, ayant en partage et pour point de départ les caractéristiques du pluriel et de la privation déposées au cœur du langage ; terrain de la rencontre esthétique et occasion aussi, sur une autre échelle, de susciter une expérience dynamique entre un art bigarré – porteur d'un questionnement sur le monde dont il est issu – et le regard critique qu'il informe.

The ensuing essay examines the critical threshold of the relationship between the object and the subject which *crisscross* one another and which literally *absorb* each other through the artistic language mediation. This specularity is an interlocution in action with the *other*, here the literary object that one introduces to oneself in a fashion no

different than one tends to usually do, sharing and actually having as its opening stage both the pluralistic features and the privation teeming at the core of language, the meeting turf of the aesthetic convergence and at the same time a moment, at a different comprehension level, to create a dynamic artistic experience between an ambivalent art pregnant with its own questions about the world which it originated from and the discriminating eye that it is informing.

La réception immédiate
des *Demi-civilisés* de J.-C. Harvey.

Éléments de sociosémiotique du discours critique
Josias Semujanga – page 23

Cet article propose, à partir de la réception immédiate des *Demi-civilisés*, la construction d'un algorithme narratif et discursif pour le discours critique. De nature sociosémiotique, celui-ci s'articule autour de deux isotopies fondamentales et solidaires. Liée aux figures à connotation littéraire (genres, motifs, thèmes, formes, etc.), l'isotopie *littéraire* a pour fonction de rattacher le discours critique à un lieu appelé « littérature ». Elle est également liée à l'isotopie *référentialiste* et *idéologique* qui articule le discours critique à un ancrage historique et géographique. Ces deux isotopies fonctionnent comme des indices qui opposent la critique littéraire à d'autres types de critique (historique, sociologique) et construisent en synchronie la notion de *valeur* esthétique des textes pour une société et une époque données.

By analyzing the immediate reception of the novel *Les Demi-civilisés*, this article attempts to construct a narrative and discursive algorithm for the critical discourse. Indeed, the critic's argumentative strategy consists in linking literariness and an ideological conception of literary writing by using the double isotopy. Fundamental and interdependent, those isotopies work like the indices which characterize literary criticism as different from other discourses (historical, sociological), and construct in synchrony the notion of an aesthetic value of texts in a given society and a given period.

La lecture littéraire comme parcours dans
l'aire du dire : prolégomènes à une sémiotique
de la réception

Nicolas Xanthos – page 35

Questionnant le caractère singulier qu'on suppose à la lecture littéraire, le présent article vise à explorer

les points de convergence entre la réflexion sur la réception et la réflexion sur la sémiotique. Au prix d'une mise en rapport patiente des concepts, semble-t-il voisins, de paradigme chez Kuhn et de jeu de langage chez Wittgenstein, on en vient à poser les pratiques sémiotiques comme véhiculant des manières de voir implicites qui ouvrent, en le délimitant, un espace de discours et d'action. La singularité des hypothèses de lecture est ainsi repensée au sein de cette conception particulière, et une certaine sémiotique semble, du coup, à même de fournir un cadre heuristique pour l'étude de la réception.

Starting with the definition of a literary reading as an act marked by a certain singularity, this article explores the relationships between reception theory and semiotics. After a careful examination of Kuhn's concept of paradigm and Wittgenstein's concept of word play, closely related, the author defines semiotic practices in terms of implied ways of looking, which both open and define a space of discourse and of action. The singularity of a literary reading is reexamined from this point of view and puts forth a specific conception of semiotics which yields a heuristic frame of reference to study reception and its theory.

Marie Calumet dans la littérature québécoise.

Pour une sémiotique de l'histoire littéraire

Fernand Roy – page 45

L'hypothèse à étayer était la suivante : les discours qui lient dans un corpus les textes déjà reçus comme littéraires par la critique immédiate génèrent la notion d'histoire comme interprétant apte à rendre compte, au moyen de l'écriture, du devenir d'une collectivité. Un examen systématique de la réception particulière qui a été réservée au roman *Marie Calumet* – de sa mise à l'Index en 1904 à sa consécration après 1960, en passant par sa réédition en 1946 – a permis de montrer 1) que les histoires littéraires n'ont pas inventé la « valeur » du texte : en l'avalisant uniquement après 1960, elles ont tout bonnement reconduit les perceptions de la critique immédiate ; 2) que le texte incitait déjà à se servir de l'écriture pour gérer le quotidien ; et 3) que, entre 1904 et 1970, ce n'est pas le roman qui a changé mais bien la notion d'histoire – l'anecdote appelait un renouvellement de la notion.

The essay seeks to put forward the following hypothesis : the discourses which tend to group within a single corpus the various texts that

immediate criticism calls "literary" are generative of the notion of history as an interpreter likely to account, through writing, for the future of a particular community. A systematic study of the particular way in which *Marie Calumet* was received, from the moment of its publication in 1904 to its ultimate recognition in 1960, has revealed three important facts. First, the fact that far from being the inventor of the text's "value", the literary histories did in fact re-orient the perceptions of immediate criticism; secondly, the fact that the novel's purpose was to use writing as a means of managing everyday life; and thirdly, the fact that what changed between 1904 and 1970, between the year in which the novel was ill-received and the year in which it was admitted into the Québécois canon, was not so much the novel as the notion of history itself.

Le cinéma et l'empreinte du temps.

L'œuvre filmique au crible
de la réception spectatorielle

Emmanuel Ethis – page 67

Matière bien souvent impensée en ses dimensions anthropologiques les plus agissantes, le *temps* – fondation cachée de nos « boussoles culturelles » – constitue une substance vive de l'œuvre cinématographique. Observé sous cet angle, chaque récit filmique se laisse ainsi saisir comme le résultat d'une splendide synthèse temporelle qui n'a de cesse de se recomposer dans le regard du spectateur. De fait, l'introduction à la sociologie de la réception des œuvres filmiques tente de rendre manifeste la diversité des appropriations du temps filmique qui replace les spectateurs face à des œuvres réelles; l'on voit, peu à peu, apparaître quelques-uns des traits saillants sur lesquels s'engage notre rapport à la cinématographie.

Although time is part of the living substance of cinematographic creation and constitutes the hidden foundation of our cultural compass, it is often unexplored in its most vivid anthropological dimension. When examined in this perspective, each film narrative can be viewed as the result of a splendid time construction which goes through a never-ending process of recomposition in the spectator's eye. In fact the introduction to the sociology of filmwork perception proposed sets out to experiment literally the idea that the spectators' modes of perception are made to react to real films, thereby gradually revealing some of the basic elements of the relationship we entertain with the cinema.

« Sacré à plaisanterie ».

Référence religieuse et disponibilité culturelle
Jacques Cheyronnaud – page 77

Le présent article vise à expérimenter la notion de « sacré à plaisanterie » à partir de situations (en France ces deux dernières décennies) dans lesquelles des affiches publicitaires à base de symboles religieux provoquaient des conflits. L'auteur s'attache à dégager un mécanisme d'enquête interprétative de la part de l'instance de réception qui articule tout à la fois des opérations d'identification de la référence religieuse (plan de la plausibilité) et des options procédurales d'expression de réprobation (plan de la congruence).

This article intends to experiment the notion of "sacré à plaisanterie" in situations (in France during the two decades last) in which promotional posters are based on religious symbols and produce controversies. The author attempts to draw a mechanism of interpretative inquiry on the public's part, a mechanism that articulates recognition operations (plausibility) as well as procedural choices of public protest (congruence).

Le temps donné au regard.

Enquête sur la réception de la peinture
Jean-Claude Passeron

et Emmanuel Pedler – page 93

La sociologie de la réception artistique essaie de tirer toutes les conséquences du fait – souvent rappelé mais plus rarement exploré – que les œuvres picturales ou musicales comme les œuvres littéraires n'existent et ne durent que par l'activité interprétative de leurs publics successifs. Prenant appui sur une observation quantifiée réalisée dans un musée français (Aix-en-Provence), cette enquête multiplie les indicateurs des comportements et des déambulations des visiteurs dans leur face-à-face avec des toiles singulières. Rapportés aux groupes qu'ils caractérisent, les classements et les catégorisations des œuvres sont opérés *a posteriori* à partir du traitement dont celles-ci sont l'objet : les déterminations et les composantes du goût que révèle cette enquête s'écartent tout autant des catégorisations savantes de l'histoire de l'art que des découpages de la sociologie des consommations culturelles.

The sociology of artistic perception seeks to expose all the consequences from the fact (often mentioned, but hardly ever investigated) that pictorial or musical works, like literary works, exist and last only because

of the interpretative process of their successive audiences. Based on quantified observation carried out in a French museum (in Aix-en-Provence), this survey shows numerous indications of the visitors' behaviour and walking itinerary when confronted with unusual paintings. Once they have been subject to analysis, the works of art are classified and categorized – these classifications are dealt with according to the groups they represent – and the survey thus reveals that what determines and defines the components of "taste" differs as much from the learned categorizations of art history as from the criteria commonly used by the sociology of cultural consumerism.

Plasticité et signification : le cas d'Eugène Leroy
Anne Beyaert – page 125

Si les principales théories de la sémiotique visuelle ont convenu, à côté de l'iconicité, de l'importance du plastique, il reste à trouver les moyens de rendre compte de cette dimension. Les peintures de l'artiste du nord de la France, Eugène Leroy, qui recouvre les figures jusqu'à les faire disparaître dans la matière plastique, sont un possible champ d'investigation pour envisager une prise en compte de cette dimension. Plutôt que sur les « formants » (J.-M. Floch) ou les *gestalts* (sémiologie topologique), l'analyse s'appuie alors sur le temps de fabrication du tableau.

If the main semiotic theories have pointed out the necessity to consider, along with iconicity, the dimension of plasticity, the difficulty is how to deal with that dimension. In his paintings, Eugène Leroy, an artist from the north of France, covers his figures till they disappear in the plastic material and, as such, gives us the opportunity to observe plasticity. In that case, the analysis doesn't focus on the so-called "formants" (J.-M. Floch) or "gestalts" (sémiologie topologique) but considers the time used to produce the picture.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Anne Beyaert

Journaliste et critique d'art, Anne Beyaert est titulaire d'un doctorat en sciences du langage (sémiotique visuelle) de l'Université de Limoges (France). Sa thèse qui traite de « la dynamique du cadre dans les arts plastiques du 20^e siècle » a été dirigée par J. Fontanille et Marie Carani. Elle a participé aux travaux du CERES (Centre de recherches sémiotiques) de cette université ainsi qu'aux recherches du CÉLAT (Centre d'étude des lettres, des arts et des traditions) de l'Université Laval, croisant ainsi les approches de la sémiotique tensive et de la sémiologie topologique. Outre son travail de journaliste, elle a publié plusieurs articles, au Canada dans *Protée* et *Visio*, en France dans *Omnibus* et *Artprésence*.

Jacques Cheyronnaud

Jacques Cheyronnaud est anthropologue, chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Il est membre de l'Unité mixte de recherche du CNRS et du Laboratoire de sociologie, histoire et anthropologie des dynamiques culturelles (SHADYC) de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS-Marseille). Il travaille sur des questions centrées sur la parole, au carrefour de la sociologie, de l'anthropologie religieuse, politique et morale.

Marie Cusson

Marie Cusson est chercheur postdoctoral du CRELIQ à l'Université Laval et associée de recherche au Centre d'études en radio et télévision à l'Université Concordia. Ses recherches touchent l'herméneutique, les théories bakhtiniennes, les textes fictionnels et télévisuels québécois. Elle a publié sur ces thèmes dans diverses revues, en particulier dans *Texte* et dans *Recherches sémiotiques*.

Emmanuel Ethis

Emmanuel Ethis est maître de conférences, sociologue de la culture, responsable des études cinématographiques du Centre de recherches sur les institutions et les publics de la culture à l'Université d'Avignon. Chercheur permanent au Laboratoire de sociologie, histoire et anthropologie des dynamiques culturelles (SHADYC) de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS-Marseille), il conduit actuellement une recherche sur les publics du Festival de Cannes et du Festival d'Avignon.

Jean Fiset

Jean Fiset est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il enseigne et conduit ses recherches en littérature québécoise et en sémiotique dans le cadre du programme de doctorat en études littéraires. Spécialiste des études sur l'œuvre de Charles S. Peirce, il a publié une *Introduction à la sémiotique* de C.S. Peirce et, plus récemment, *Pour une pragmatique de la signification* (suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française). Depuis deux ans, il a entrepris une nouvelle re-

cherche, toujours fondée sur la sémiotique, dont l'objet est une poétique comparée, musique-littérature.

Claudie Gagné

Chargée de cours en lettres, Claudie Gagné prépare une thèse de doctorat en littérature française à l'Université Laval. Ses intérêts gravitent autour des questions de la fonction artistique et de la transdisciplinarité dans une perspective herméneutique. Elle s'intéresse au premier chef aux expérimentations sur le langage avancées par la fiction contemporaine en tant que répertoire de modes de lecture inédits des tensions qui animent le monde actuel. Elle a été coresponsable du n° 41 d'*Arcade*, revue québécoise d'écriture au féminin.

Jean-Claude Passeron

Agrégé de philosophie et docteur ès lettres, Jean-Claude Passeron est actuellement directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS, Paris et Marseille) et directeur de la revue *Enquête: sociologie, histoire, anthropologie*. Ses enquêtes et séminaires ont porté sur l'éducation et la socialisation, les arts et la culture, l'épistémologie des sciences sociales. Après *Les Héritiers* (1964), *Le Métier de sociologue* (1968), *La Reproduction* (1972, en coll. avec Pierre Bourdieu), ses programmes de comparaison sociologique ont été centrés sur la variation des fonctionnements symboliques: variation des rapports à la « légitimité », variété des « pactes iconiques » ou « romanesques » dans la réception des images, de la peinture et des œuvres littéraires; diversité des « styles d'argumentation » dans les sciences sociales: *Le Savant et le Populaire* (1989), *Le Raisonnement sociologique* (1992), *Le Modèle et l'Enquête* (1995); ses commentaires épistémologiques sur Weber, Pareto, Schumpeter, Hoggart, ou ses réponses à des objections ont été publiés, à dates diverses, dans des introductions à traductions ou dans *Esprit*, la *Revue française de sociologie*, *Le Débat*, *Enquête*, la *Revue européenne des sciences sociales* ou *Semiotica*.

Emmanuel Pedler

Emmanuel Pedler, sociologue, enseignant et chercheur à l'École des hautes études en sciences sociales, est l'auteur de nombreux articles (entre autres dans la *Revue européenne des sciences sociales*, *Réseaux*, *Semiotica*, *Degrés*, *Léonardo*, *Musurgia*) ainsi que de contributions dans des ouvrages collectifs (Éd. de la B.P.I., La Découverte, Les Presses universitaires de Provence). Il a publié récemment (en coll. avec Jean Molino) la première traduction française de la *Sociologie de la musique* de Max Weber (Métailié, 1998), ainsi qu'une sociologie des *Publics du Festival d'Avignon* (en coll. avec Emmanuel Ethis et Jean-Louis Fabiani, Documentation Française, juin 1999).

Rober Racine

Artiste, musicien et écrivain, Rober Racine a fait ses études en littérature, puis en histoire de l'art et en

cinéma à l'Université de Montréal. Comme artiste en arts visuels, il a d'abord réalisé des performances désormais célèbres: *Tetras I*, une composition musicale associée à une installation, et *Vexations*, d'Erik Satie, une partition de 152 notes répétée 840 fois, qui requiert plus de quatorze heures au piano et qu'il exécute à quelques reprises. Après *Sa-lambô*, roman de Gustave Flaubert qu'il retranscrit et met en espace à dessein d'explorer la dimension physique, spatiale et temporelle, il présente ses œuvres dont la matière première est le dictionnaire de la langue française dans plusieurs musées et galeries du Québec et du Canada, ainsi qu'aux États-Unis, en Europe, en Australie et au Japon. On le connaît surtout pour ses *Pages-Miroirs*, son projet de *Parc de la langue française* et pour la création de pièces musicales. En 1988, il publie un récit, *Le Dictionnaire*. Il est également l'auteur de deux romans, *Le Mal de Vienne* et *Là-bas, tout près*, publiés respectivement en 1992 et 1997 aux Éd. de l'Hexagone, à Montréal. Il est représenté à Montréal par la Galerie René Blouin.

Fernand Roy

Fernand Roy est professeur au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Il a été directeur de la revue *Protée* et codirecteur (avec L. Milot) du projet sur les figures de l'écrit dans les romans québécois d'avant 1960 – projet qui a débouché sur plusieurs articles et deux collectifs: *La Littérarité* (Presses de l'Université Laval, 1989) et *Les Figures de l'écrit* (Nuit blanche éditeur, 1993). Il travaille actuellement sur les notions de forme et de symbolisme littéraires dans une perspective de reconfiguration de l'objet de la sémiotique.

Josias Semujanga

Josias Semujanga a enseigné dans plusieurs universités (Université Laval, Université du Québec à Trois-Rivières, Université nationale du Rwanda et University of Western Ontario). Il est actuellement professeur de littérature et de théorie littéraire à l'Université de Montréal. Ses champs de recherche sont la théorie des genres, l'analyse du discours social, la sémiotique littéraire, la relation entre la critique littéraire et les idéologies identitaires. En plus d'articles, il est l'auteur de *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone* (Québec, Nuit blanche éditeur, 1996), *De paroles en figures* (en coll. avec C. Ndiaye, Montréal-Paris, L'Harmattan, 1996), *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes* (Paris, L'Harmattan, 1998) et *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle* (Paris, L'Harmattan, 1999).

Nicolas Xanthos

Nicolas Xanthos est étudiant au doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Il prépare actuellement une thèse portant sur la représentation des processus de sémiotisation de l'indice dans le roman policier.

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin
 Volume 28, n° 1 : Origines, commencements et fondations
 Volume 28, n° 2 : Le Silence

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 19, n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
 Volume 19, n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
 Volume 19, n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Éline Cliche.
 Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
 Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
 Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
 Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kégle.
 Volume 21, n° 3 : Gestualités (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
 Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
 Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
 Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaim.
 Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
 Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
 Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
 Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
 Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
 Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
 Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.
 Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.
 Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert.
 Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmieri.
 Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.
 Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE ☐ VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDEROM ANNUEL) ☐

INTERNET ☐

Canada (T.T.C.) 33,35\$ (étudiants 17,25\$)
 États-Unis 34\$
 Autres pays 39\$

Canada (T.T.C.) 23\$ (étudiants 12,75\$)
 États-Unis 23\$
 Autres pays 23\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à: PROTÉE, département des arts et lettres,
 Université du Québec à Chicoutimi
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la signification.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le caractère gras, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « *Rich Text Format* » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.